# FILM

MAGAZYN
ILUSTROWANY
17 X 1982
NR 30(1737)
ROK XXXVII
CENA 15 ZŁ
INDEKS: 35806
ISSN 0137-463X

NASTASSJA KINSKI
Fot. Ciné Revue

# Fakty

**WARSZAWA.** Aktorzy Ignacy Gogolewski i Janusz Kłosiński oraz pisarz Zbigniew Safjan znaleźli się wśród laureatów nagród „Trybuny Ludu" za kształtowanie i upowszechnianie socjalistycznych wartości kultury i sztuki w latach 1981–82. **MOSKWA.** Seriale „Jan Serce", „Królowa Bona", „Najdłuższa wojna nowoczesnej Europy" i „Białe tango" oraz filmy „Historia pewnej miłości" Wiszniewskiego, „Rekord świata" Bajona i wiele innych przedstawiła Telewizja Polska kontrahentom z Zachodu na XVI Teleforum, zorganizowanym przez Interwizję. **BYDGOSZCZ.** 300 tysięcy osób oglądało już filmy w DKF „Mozaika", obchodzącym w tym sezonie jubileusz 25-lecia. **ŁÓDŹ.** Dwa razy w miesiącu 25-osobowe grupy wychowanków Pogotowia Opiekuńczego przy ul. Kopernika będą mogły oglądać filmy bezpłatnie dzięki inicjatywie OPRF. **WROCŁAW.** „Wejście Smoka" obejrzało już w kinie „Śląsk" ponad 170 tys. widzów. Kierowniczka błaga w „Słowie Polskim" młodzież niepełnoletnią, by przerwała oblężenie kina.

*Nowe książki*

## JERZY STUHR

Jerzy Stuhr przebojem wkroczył do polskiego teatru i kina. Studium Krzysztofa Miklaszewskiego o utalentowanym aktorze ukazało się w cyklu „Twarze teatru", ale dorobek artysty w kinie został również szeroko uwzględniony. Książkę uzupełniają wykazy ról teatralnych (również na scenach włoskich), telewizyjnych i filmowych od 1967 do 1981 r. oraz 14 fotosów. Wydawcą jest Krajowa Agencja Wydawnicza w Krakowie. 10 000 egz., 71 str., 35 zł.

*W warszawskim „Iluzjonie"*

## Panorama radziecka

Filmoteka Polska rozpoczęła prezentację cyklu „Panorama Filmu Radzieckiego 1922–1982", obejmującego ważniejsze dzieła kinematografii radzieckiej, wśród nich również nie znane widzowi polskiemu.

Część pierwsza – w październiku, listopadzie i grudniu – obejmuje okres kina niemego, m.in. filmy Iwana Perestianiego („Arsen Dżordżijaszwili", „Czerwone diabłęta"), Jakowa Protazanowa („Aelita", „Czterdziesty pierwszy"), Lwa Kuleszowa („Niezwykłe przygody mr Westa w kraju bolszewików", „Zgodnie z prawem") i Aleksandra Dowżenki („Zwenigora", „Arsenał").

Przegląd zorganizowany został w związku z sześćdziesiątą rocznicą powstania ZSRR. Projekcje odbywają się w poniedziałki o godz. 17 w Iluzjonie Filmoteki Polskiej „POLONIA" w Warszawie.

Część druga – obejmująca okres dźwiękowy – prezentowana będzie w roku przyszłym.

*Regionalny przegląd*

## „Konopielka" i „Dolina Issy" najpopularniejsze

Dużym zainteresowaniem (sprzedano ponad 250 karnetów) cieszył się we Włocławku przegląd polskich filmów fabularnych, który pod patronatem Zakładów Ceramiki Stołowej zorganizował DKF „Ceramik". W plebiscycie publiczności najwięcej głosów padło na filmy „Konopielka" Witolda Leszczyńskiego, „Dolina Issy" Tadeusza Konwickiego i „Mężczyzna niepotrzebny" Laco Adamika. Nagrodę „Gazety Kujawskiej" otrzymała „Limuzyna Daimler-Benz" Filipa Bajona, „Ilustrowanego Kuriera Polskiego" – „Dolina Issy", a film „Mężczyzna niepotrzebny" uhonorował Harcerski Klub Filmowy.

*Apel*

## Kto ma dagerotypy?

Instytut Historii Kultury Materialnej PAN przygotowuje do druku „Katalog dagerotypów w zbiorach polskich" i w związku z tym poszukuje (w celu naukowego opracowania) wszystkich unikatowych obiektów tej najstarszej techniki fotograficznej, wykonanych w latach 1840-ok. 1855 na srebrzonej, wypolerowanej blasze (zawsze tylko w 1 egzemplarzu), często oprawnych za szkłem w ozdobne passe-partout lub etui; dagerotypy poznaje się także po tym, iż zależnie od kąta patrzenia raz wyglądają jak pozytyw, a raz jak negatyw.

Wiadomości o dagerotypach w posiadaniu prywatnym prosimy kierować pod adresem: dr Wanda Mossakowska, 01-684 Warszawa, ul. Klaudyny 38 m. 72, tel. 33-74-07 lub Instytut Sztuki PAN, tel. 31-31-49.

Gustaw Lutkiewicz i Tomasz Stockinger

*Płaszcz i szpada*

## Ostrze na ostrze

Starościc Wolski tropi rzezimieszków, tępi szlacheckich warchołów, chroni kupieckie karawany przemierzające południowe szlaki Rzeczypospolitej. Opowie o tym film Tadeusza Junaka „Ostrze na ostrze" z gatunku „płaszcza i szpady". Zdjęcia realizowane są pod Tarnowem i w okolicach Krakowa.

Starościca gra Tomasz Stockinger, damę jego serca Anna Dymna, a zausznika Jerzy Karaszkiewicz. W filmie występują także: Tadeusz Paradowicz, Gustaw Lutkiewicz, Ryszard Dębiński i inni. Autorem zdjęć jest Tomasz Tarasin, scenografię projektują Bolesław Kamykowski i Tadeusz Myszorek, produkcją kieruje – z ramienia Zespołu „Perspektywa" – Wojciech Karmoliński.

*Dramat osaczenia*

## FORT XIII

W czasie pierwszej wojny światowej w jednym z fortów przemyskiej twierdzy zasypanych zostało dwóch oficerów, którzy w tych warunkach przeżyli kilkadziesiąt dni. Na kanwie dramatycznego wydarzenia Grzegorz Królikiewicz przygotowuje film „Fort XIII".

W filmie występują Janusz Krawczyk i Leon Niemczyk. Zdjęcia rozpoczęły się w początkach października w Przemyślu. Operatorem jest Stefan Pindelski, scenografię projektuje Jerzy Groszang, a produkcją kieruje – z ramienia Zespołu „Aneks" – Włodzimierz Kaczmarski.

*Goście z Sofii w redakcji „Filmu"*

## „Chan Asparuch" podbił bułgarską publiczność

**Wielki fresk historyczny „Chan Asparuch", o początkach państwa bułgarskiego, pojawił się właśnie na polskich ekranach. Z okazji premiery filmu przebywali w Warszawie aktor ANTON GENOW, odtwórca roli bizantyjskiego zakładnika Belizariusza, oraz dyrektor bułgarskiej Filmoteki Narodowej IWAN SZULEW. Goście odwiedzili również naszą redakcję; rozmawialiśmy o sytuacji kina bułgarskiego.**

Anton Genow i Iwan Szulew

**● Ilu widzów obejrzało w Bułgarii „Chana Asparucha"?**

– 12 milionów w ciągu 9 miesięcy. Każda z trzech części filmu wyświetlana była osobno i każdą z nich obejrzało ok. 4 mln widzów. Jest to rekord frekwencji, na ten film wybrali się również widzowie, którzy do kina chodzą raz na 5–6 lat.

**● Ile kosztowała realizacja filmu?**

– Osiem i pół miliona lewów, czyli niemal 500 mln zł.

**● Ostatnio powstało w Bułgarii kilka monumentalnych filmów historycznych. Czy wszystkie mają wielkie powodzenie?**

– Widz bułgarski lubi przede wszystkim filmy o tematyce współczesnej. Powstaje u nas sporo filmów ciekawych, podejmujących sprawy niełatwe, często krytycznych, i widzowie na nie chodzą.

**● Przykład?**

– Choćby znany w Polsce film Borisława Szaralijewa „Wszystko jest miłością" – dramat młodego człowieka, który znalazł się na krętej drodze, trafił do zakładu poprawczego. Ten film w ciągu 7–8 miesięcy obejrzało ponad milion widzów. Albo nagrodzony w Koszalinie „Dom dla subtelnych" – 400 tys. widzów. To naprawdę dużo, jeśli zważyć, że nasz kraj liczy 9 mln obywateli.

**● Ilu tych obywateli odwiedza kina w ciągu roku?**

– Jeszcze przed paru laty mieliśmy rocznie 120 mln, widzów, statystyczny Bułgar chodził więc do kina 13 razy do roku. Ostatnio frekwencja spadła do 95 milionów, co znaczy, że Bułgar ograniczył swe wizyty w kinie do dziewięciu. Wydaje się, że o tym spadku zdecydowała nie tyle konkurencja telewizji, ile podwyżka cen biletów, blisko stuprocentowa.

**● Więc bilety są teraz drogie?**

– Nie, są tanie, tylko że przedtem były bardzo tanie, niewiele droższe od biletów tramwajowych. Widz już się zresztą przyzwyczaił do droższych biletów, frekwencja w kinach powolutku rośnie. Rośnie też zainteresowanie filmem rodzimym, mimo że na ekranach jest sporo filmów amerykańskich, np. ostatnio „Hair", także francuskich, włoskich.

**● Czy podwyżka cen biletów kinowych jest fragmentem szerszej reformy systemu rozpowszechniania?**

– Tak, nowy mechanizm ekonomiczny wymaga samowystarczalności finansowej. Do niedawna na przykład mieliśmy 3500 kin, teraz ich liczba spada, zamyka się głównie deficytowe kina wiejskie, niektóre z nich przejmują i ratują dotacjami władze terenowe, organizacje społeczne i młodzieżowe. Te ostatnie nadal organizują dla swych członków projekcje filmowe, najczęściej bezpłatne.

**● Co jeszcze nowego zdarzyło się ostatnio?**

– Rozwija się z powodzeniem współpraca między kinematografią a Ministerstwem Oświaty i organizacjami społecznymi, w ramach akcji „Sztandar Pokoju". Kinematografia opracowała listy filmów dla młodzieży szkolnej różnych kategorii wieku i rozprowadza abonamenty przez szkoły, które organizują seanse dla uczniów, raz lub dwa razy na tydzień, po cenach ulgowych. Seanse często poprzedzane są prelekcjami, których autorami są absolwenci szkoły filmowej.

**● Ile filmów rocznie powstaje teraz w wytwórni „Bojana"?**

– Tu nie ma zmian: 25 dla kin i tyleż dla telewizji.

**Notował (ś)**

*Listy do redakcji*

## WIĘCEJ O REŻYSERACH

*Wydaje mi się, że powinno się w „Filmie" znaleźć więcej opisów karier reżyserskich twórców kina np. Polańskiego, Żuławskiego, Clementa, Claira, Leloucha. Są oni (ich życie twórcze – ogólnie) prawie nieznani. Często piszecie o jakimś filmie, ale przydałoby się, aby czytelnicy znali również reżysera, pełniej i dokładniej.*

**ANNA ŻUROWICZ**
**Warszawa**

*Do 25 listopada*

## Jak zaprenumerować „Film"

Zacznijmy od tego, ile prenumerata kosztuje. Otóż za prenumeratę roczną trzeba zapłacić 780 zł, za półroczną – 390, – za kwartalną – 195 zł.

Gdzie można załatwić prenumeratę? Czytelnicy, także instytucje z miejscowości, w których nie ma oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u listonoszy. Natomiast ci Czytelnicy, którzy mieszkają w miastach, gdzie takie oddziały się znajdują (na ogół dawne siedziby województw i powiatów), opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych, przy użyciu blankietu wpłaty, na rachunek bankowy Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw w Warszawie, ul. Towarowa 28, nr konta: NBP XV Oddział w Warszawie 1153-201045-139-11. Instytucje i zakłady pracy z miast, w których są oddziały RSW, zamawiają prenumeratę w tych oddziałach.

Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, ul. Towarowa 28, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153-201045-139-11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50 procent dla zleceniodawców indywidualnych i o 100 procent dla zlecających instytucji.

Terminy przyjmowania prenumeraty na kraj i za granicę:

– do 25 listopada na I kwartał, I półrocze i cały rok 1983.

– do 10 dnia miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty r. 1983.

## ZA TYDZIEŃ

● **Kamerą Kazimierza Karabasza:** JACY JESTEŚMY
● **Recenzja:** DOLINA ISSY
● **Piszą Czytelnicy:** JESZCZE O BRUCE LEE
● **Po 24 latach wygnania:** LUISA BUÑUELA powrót do Hiszpanii
● **Aktor, jak złodziej, porywa wszystko:** NATHALIE BAYE
● **Z ekranów świata:** DUCH TATUAŻU
● **Portret na życzenie:** JANE FONDA

**Symbolicznym znakiem XXXVI Międzynarodowego Festiwalu Filmowego w Edynburgu były stykające się dłonie człowieka i kosmity. A powinien być raczej malowniczy Szkot w spódniczce i z kobzą.**

**ANDRZEJ KOŁODYŃSKI**

# ŚCIEŻKI PRZEMIAN

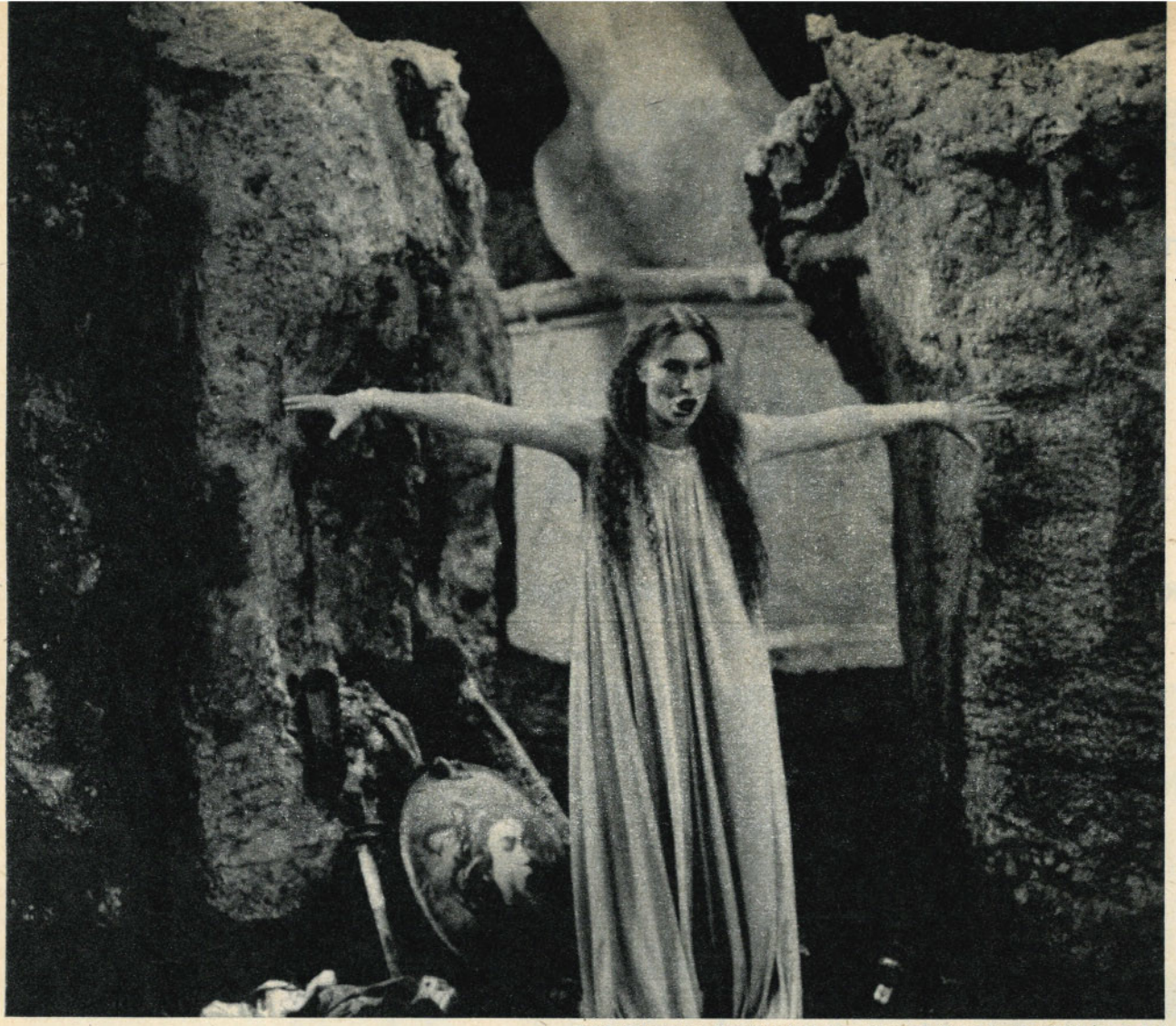
**KORESPONDENCJA WŁASNA Z WIELKIEJ BRYTANII**

Edynburg jest w sierpniu miastem teatru i muzyki. Amatorzy, którzy posługują się nazwą „Fringe" (od „peryferii"), występują na ulicach, w parkach i dość ponurych kościołach. Są to istotnie peryferie właściwego festiwalu, najbardziej jednak rzucające się w oczy. Można utknąć przy połykaczach ognia, akrobatach czy młodocianych muzykach z rozjaśnionymi fryzurami w stylu „punks", którzy w skupieniu grają Vivaldiego. Wszystko to kłębi się w pobliżu pomnika Waltera Scotta przypominającego kapliczkę z pseudogotycką wieżą. O festiwalu filmowym mało kto wie: odbywa się właściwie w dwóch tylko, niewielkich salach Domu Filmowego. W dodatku z dala od głównego szlaku, przy Lothian Road. Niegdyś była to ulica podejrzanych knajp, w których zabawiał się nocami, niczym pan Hyde, przyszły autor „Wyspy skarbów" Robert Louis Stevenson. Dziś ulica jest szacowna, nocami ogląda się tylko wysoce artystyczne filmy w towarzystwie bardzo młodej i bardzo cierpliwej publiczności.

Na pokaz festiwal wynajmuje wielką salę dziewiętnastowiecznego teatru „Playhouse" (zagrożonego, niestety, rozbiórką), aby przedstawić wielkie widowiska: „Blade Runner" Ridleya Scotta o robotach tak doskonałych, że ludzie muszą je zniszczyć; „Przybysza" (z kosmosu, oczywiście) spreparowanego przez mistrza makabry Johna Carpentera: Wagnerowskiego „Parsifala", który w inscenizacji Syberberga rozgrywa się w jakiejś niesamowitej, niemieckiej rekwizytorni. Na otwarcie wyświetlano „E.T." Spielberga (o tym filmie także na str. 8) i z tej właśnie baśni o dzieciach i zagubionej istocie z kosmosu pochodzi motyw dwóch dłoni, zdobiący okładkę programu. „Zdobiący" nie jest może właściwym słowem, bo rysunek drażni czymś jednocześnie bluźnierczym i kiczowatym. Wygląda na parodię fresku z Kaplicy Sykstyńskiej: zamiast dłoni Stworzyciela i Adama mamy delikatną dłoń dziecka i fosforyzujący piszczel antropoidalnego potworka. Ale takie jest przecież kino. Na swój sposób, często tandetny, przejmuje i upowszechnia wartości humanistycznej sztuki. Można skwitować wzruszeniem ramion aluzyjność rysunku, można żachnąć się, gdy filmowy Parsifal w scenie Wielkopiątkowego Misterium przemienia się w dziewczynę śpiewającą wciąż tym samym, męskim tenorem. Ale protest nic nie pomoże. Kino rzuca wyzwanie estetycznym przyzwyczajeniom i sięga do naiwnych rozwiązań ze swej epoki jarmarcznej. Tylko że jest to naiwność pełna wyra-

ciąg dalszy na str. 4

Derek McGuire w „Bohaterze" Barneya Platts-Millsa (W. Brytania)



Edith Clever w „Parsifalu" Hansa Jürgena Syberberga (RFN-Francja)

ciąg dalszy ze str. 3

chowania, wybrana świadomie jako chwyt artystyczny. Ukryć ma nieprawdopodobne skomplikowanie maszynerii technicznej, odbierające tym wielkim widowiskom spontaniczność. Rzadko jednak okazuje się to możliwe.

## Szaleństwo jest zaraźliwe

Spontaniczność wyczuwa się w sławnym już filmie Wernera Herzoga „Fitzcarraldo" – może dlatego, że powstawał w niewyobrażalnie ciężkich warunkach. Przebojem w Edynburgu był jednak dokument Les Blanka o realizacji tego filmu – „Brzemię marzeń" (Burden of Dreams). Z pozoru beznamiętna rejestracja faktów: zachodnioniemiecki reżyser wyjaśnia okropną angielszczyzną swoje zamierzenie, pojawiają się fragmenty sekwencji nakręconych z udziałem Jasona Robardsa i Micka Jaggera, potem mówi się o trudnościach z Indianami, o braku pieniędzy i o ponownym rozpoczęciu zdjęć, już z Klausem Kinskim w roli głównej i bez postaci granej przez Jaggera. Najważniejsza jest jednak sprawa realizacji kluczowej dla filmu sekwencji wciągania na szczyt wzgórza 30-tonowego parowca. Sytuacja taka sama, jak za czasów Fitzcarralda. Nie ma mowy o sprowadzeniu maszyn, trzeba liczyć na siłę rąk, karczować dżunglę, grzęznąć w błocie... Ale Fitzcarraldo to szaleniec, który nad Amazonką zbudować chciał operę w stylu włoskim dla Carusa, kolonialista, który Indian nie uważał za ludzi. A jak zachowuje się Herzog? Bezlitosna kamera dokumentalisty ukazuje go jako człowieka opętanego ideą filmu, nie liczącego się z niczym. Indianie zgadzają się po długich targach na udział w zdjęciach, sądząc, że rozgłos filmu pomoże im w walce o ziemię. Ale to nie jest zwykły film. Warunki realizacji urągają wszelkim przepisom. W dżungli nad wodą wybudowano dwa obozy: dla białej ekipy i dla Indian („dzielą nas zwyczaje i rodzaj jedzenia" – wyjaśnia Herzog); są nawet etatowe prostytutki, żeby uniknąć napastowania kobiet z okolicznych wiosek. Przedłużające się zdjęcia wywołują nudę, w obu obozach dochodzi do konfliktów. Zadanie wciągnięcia statku na błotniste wzgórze jest w gruncie rzeczy niewykonalne: ekipę Herzoga opuszczają konsultanci techniczni, reżyser na własną rękę podejmuje decyzję. Liny zrywają się i chociaż nie dochodzi do katastrofy, są ofiary w ludziach.

Czy film wart jest takiej ceny? Nie chodzi o wartość artystyczną dzieła („Fitzcarraldo" wydaje się utworem pękniętym wewnętrznie, nie dopracowanym), ale o moralność twórcy i ten osobliwy splot interesów – handlowych, społecznych, osobistych. Dokument Les Blanka ukazuje proces realizacji jako ważniejszy od samego filmu, jako treść życia wielu ludzi przez długie miesiące, nawet lata. Dżungla zarosła już miejsca zdjęć, ale obecność kamery musiała pozostawić trwałe ślady w życiu indiańskiej społeczności. Korzystne czy szkodliwe? Tylko Herzog zdaje się nie przejmować: występuje w roli romantycznego demiurga, mówi o potrzebie realizacji marzeń. „Nie mógłbym chyba żyć, gdybym nie zrobił tego filmu!"

## Szkockie rekwizyty

Postawa Herzoga wydać się może anachroniczna, ale jest, jak się okazuje, wciąż możliwa. Można powiedzieć więcej: dzisiejsze kino kreuje własną rzeczywistość, starannie unikając bezpośredniego odbicia rzeczywistości istniejącej. Wydawałoby się na przykład, że festiwal, który odbywa się w sierpniu 1982 roku w Anglii i prezentuje przede wszystkim filmy niezależnych twórców, nawiąże jakoś do niedawnego konfliktu falklandzkiego. Nic takiego! Jeszcze w księgarniach znaleźć można (ale na mało wyeksponowanej półce) książkę o Falklandach, a „Times" zamieszcza list niejakiej pani Jane Browne z Kornwalii pełen oburzenia, że nie okazuje się wdzięczności „młodemu admirałowi Woodwardowi" i „ascetycznie prezentującemu się generałowi Moore": „Zdaję sobie sprawę, że przyjmowanie zwycięstw jako oczywistych jest cechą typowo brytyjską, ale sądzę, że należałoby przynajmniej powiedzieć «dziękuję» tym, którym je zawdzięczamy...". Miałem wrażenie, że czytam Kiplinga.

Falklandy nie trafiły do kina, ale mówiło się o tym temacie na konferencji telewizyjnej parę ulic dalej. Władze wojskowe położyły rękę na pewnych materiałach zdjęciowych, motywując to względami bezpieczeństwa, jednak przedstawiciele telewizji byli innego zdania. Wołali o „niebywałej arogancji", lekceważeniu „mediów i opinii publicznej", co z lubością relacjonowała prasa, zapowiadając transmisję wstrzymywanego dotychczas reportażu.

Wszystko to jednak ledwo docierało do gwarnych pomieszczeń Domu Filmowego. Tutaj tematem numer jeden były „Szkockie taśmy" – osobny (i osobno płatny) przegląd filmów oraz trzydniowa konferencja poświęcona pytaniu: na ile możliwy jest film narodowy w warunkach komercyjnej kinematografii?

Szkocja nie ma bazy produkcyjnej, ale motyw szkocki powraca w kinie – i to nie tylko anglosaskim – od lat niemych. Występuje w awanturniczych obrazach w stylu „Bonnie Prince Charlie", w ekranizacjach Waltera Scotta, w hollywoodzkich musicalach i brytyjskich dramatach górniczych. Szkocką spódniczkę, kraciasty szal i beret z pomponem nosili na ekranie Flip i Flap, mała Shirley Temple i bohaterowie spaghetti-westernów. Ekran stworzył mitologię szkockiego charakteru: hardego górala kochającego nade wszystko wolność i niezależność – a filmy tego rodzaju pojawiały się w okresie, gdy Szkoci pokornie znosili ekonomiczne i przemysłowe zacofanie, nie myśląc o podniesieniu głowy. Krytyk Colin McArthur, organizator przeglądu, zabrania używać słowa „stereotyp". Twierdzi, że należy ono do systemu ideologicznego, który zakłada ścisły związek obrazu filmowego z rzeczywistością. Związku takiego nie ma: szkockie kraty klanowe i malownicze rekwizyty straciły sens już w wieku XVIII i powróciły potem jako elementy mitu fałszującego prawdę o sytuacji społeczno-politycznej. Jeśli pojawiają się na ekranie, to tylko w związku z mitem – są fikcją wyrastającą z fikcji, nie z rzeczywistości.

Czy nadszedł czas jej zdemaskowania? Należałoby powiedzieć inaczej: nadszedł czas kulturowej integracji, a to wymaga przewartościowania funkcjonujących dotychczas klisz i wyobrażeń. I kino ma w tym procesie istotną rolę do spełnienia. Choćby w taki sposób, jaki demonstruje „Bohater" (Hero) Barneya Platts-Millsa. Jest to obraz niecodzienny: odegrana i zainscenizowana przez amatorów z Glasgow i okolic Lorne wersja prastarej legendy. Treść bliska „Tristanowi i Izoldzie", chodzi o rycerską przyjaźń i magiczną, niszczącą siłę miłości. Szczególne wrażenie autentyzmu wynika nie tylko z języka – film mówiony jest po celtycku – ale także z naturalizmu widowiska rozegranego we wspaniałym krajobrazie jako rodzaj zabawy. Legendarnej przeszłości nie można odtworzyć; można tylko zainscenizować pewne jej wyobrażenie, nie ukrywając umowności. Film zamienia się w zapis zbiorowego działania, staje się doświadczeniem społecznym, którego inspiracją jest historia i sztuka.

Potrzeba kulturowego określenia się jest naturalną reakcją na zalew unifikującej, pozbawionej rysów narodowych kultury masowej. Ale jest także aktem politycznym, co spróbował uchwycić francuski reżyser Armand Gatti realizując w Belfaście film „Pisanie na murze" (The Writing on the Wall). Pracował z grupą nastolatków z Londonderry, działających w swego rodzaju klubie czy domu kultury. Anglicy, którzy ich podejrzliwie obserwują, nie potrafią przekroczyć bariery kulturowej. Gatti kończy film wariantem tragicznym, zaproponowanym przez młodocianych współpracowników: żołnierze angielscy dokonują zbrojnej rewizji, dwóch chłopców ginie, próbując wywieźć ładunek wybuchowy. W komentarzu reżyser powiada, że litery celtyckiego alfabetu odpowiadały niegdyś nazwom drzew: „derry" znaczyło „las młodych dębów", ale zbitka „Londonderry" nie posiada już żadnego sensu. Jeśli nie dotrze się do pierwotnego, tkwiącego w kulturze tej ziemi znaczenia, nigdy nie rozwiąże się konfliktu trawiącego dziś Belfast. Gatti i młodzi ludzie z Londonderry przekonani są o wadze tego przesłania, odniosłem jednak wrażenie, że nie zdołali go należycie wyartykułować na ekranie. Ale ważniejszy od oceny filmu jest w tym wypadku fakt przynależności do kierunku, który staje się coraz bardziej cha-

Janet Suzman i Anthony Higgins w „Kontrakcie rysownika" Petera Greenawaya (W. Brytania)

rakterystyczny dla kina lat osiemdziesiątych.

## Nie tylko marginesy

Ten sam problem, choć w innej skali, dotyczy także kinematografii brytyjskiej jako całości. Kosztowne, finansowane przez Amerykanów produkcje, które powstają w halach Pinewood, pozwalają uniknąć bezrobocia nękającego inne dziedziny gospodarki, ale nie przemysł filmowy. Trudno byłoby jednak od nich właśnie oczekiwać manifestacji narodowej kultury. To zadanie przejął kanał czwarty telewizji BBC, patronujący, do spółki z Brytyjskim Instytutem Filmowym, niezależnym realizacjom. Dzięki temu powstał „Bohater" a także prestiżowy „Kontrakt rysownika" (The Draughtsman's Contract) – dzieło benjaminka angielskiego kina, Petera Greenawaya. Jest to elegancki i libertyński obraz arystokracji z końca XVII wieku, film o nieprzetłumaczalnych subtelnościach językowych, skonstruowany z precyzją szachowej rozgrywki. Pionkiem okazuje się młody malarz, który wykonać ma dwanaście szkiców ziemiańskiego dworu, ale w istocie wykorzystany zostaje do zapewnienia potomstwa pani domu i po wypełnieniu tego zadania bezlitośnie usunięty. Greenaway lubuje się w umownościach, w symetrii rządzącej obrazem i fabułą. Duch formalnego eksperymentu daje znać o sobie, ale film ma szanse dotrzeć do szerszej widowni choćby ze względu na posmak snobizmu, właśnie brytyjskiego, który tak fascynuje w literaturze.

„Kontrakt rysownika" trzeba również uznać za owoc przemian dokonujących się w strukturze kina zachodniego. Dotychczas jedyną przeciwwagą nurtu komercyjnego był „underground" – podziemie eksperymentów (zwykle jałowych) i politykierstwa (na ogół przegadanego). Masowy widz skazany był na komercję, natomiast kino owego „artystycznego marginesu" – na wąskie grupki intelektualistów i radykalizujących studentów. Z tego, co przedstawiono w Edynburgu, można chyba wyciągnąć wniosek, że coraz skuteczniej szuka się drogi pośredniej, zacierającej ostro zarysowane granice wpływów. Dotyczy to w każdym razie kina brytyjskiego, bo młodzi Amerykanie, którzy z jakiegoś powodu urządzają sobie zloty w Edynburgu, a potem rozczarowani są nieobecnością dystrybutorów, przywieźli mnóstwo nieznośnych filmów skazanych na egzystencję tylko marginalną. Ich specjalnością są pastiszowe odpowiedniki popularnych niegdyś gatunków hollywoodzkich. Western? Proszę bardzo, ale opowiedziany w serii przeestetyzowanych, impresjonistycznych obrazów, ulotnych i niejasnych jak sen („Tren żałobny" – „Plainsong", reż. Ed Stabile). Motocyklowy gang „swobodnych jeźdźców" – owszem, ale w fabule niezmiernie zwolnionej, pełnej pauz, wystylizowanej do najdrobniejszego szczegółu („Niekochana" – „Loveless", reż. Kathryn Bigelow i Monty Montgomery). Film gangsterski – ale w surrealistycznym sosie opowieści o niemożliwym szukaniu filozoficznego sensu życia („Out", reż. Eli Hollander). Oglądałem wszystkie te filmy pełen dobrej woli, a wątpliwości co do sensu prezentowanych w nich poszukiwań obudził dopiero horror „Zły nieboszczyk" (Evil Dead, reż. Sam Raimi). Wyjaśniono mi, że jest to nowy rodzaj komedii, w której śmiech zrodzić się powinien z estetycznego nadmiaru efektów grozy. Nie zrodził się – uciekłem z sali przerażony do szpiku kości.

**ANDRZEJ KOŁODYŃSKI**

„Tren żałobny" Eda Stabile (USA)

**Z ULICY DO KINA**

# Limuzyna i strzelec

*Na X Koszalińskich Spotkaniach Filmowych Grand Prix zdobył Filip Bajon za film „Limuzyna Daimler-Benz". Jest to drugi z kolei „Wielki Jantar", który Bajon otrzymuje w Koszalinie.*

*Tegoroczna główna nagroda dostała się w dobre ręce. Bajon w stylu zwartym, choć nie stroniącym od pastiszowych ujęć, ukazuje rzeczywistość chylącą się ku rozwiązaniom tragicznym, jakie przynosi rok 1939. Na tym tle rozgrywa kwestie różnorodne, które – niby osobne – splatają się w udramatyzowaną całość. Kwestie tożsamości narodowej, wyboru postaw, przyspieszonego dojrzewania bohaterów w obliczu zagrożenia, psychologicznych i charakterologicznych motywacji. Ta wielotonowość tworzy zarazem nieuchronny podział – na słowo i czyn. Dramat braci Hahnów to dramat przenikania, współzależności. Kiedy w finałowej scenie jeden z braci odkrywa w opisie literackim swoje słabości, postanawia przezwyciężyć je i dlatego zabija. Brat-autor, wstrząśnięty tym faktem, pali w symbolicznym geście zeszyt z opowiadaniem. Nie podejrzewam, że ten gest odruchowy jest daremny wobec nadciągającego bezmiaru doświadczeń historycznych, dla których literatura będzie musiała znaleźć nowy język, globalny język cierpienia i umierania. „Limuzyna" to film o młodości, która traci swoją duchową niewinność, Bajon, nadając wydarzeniom wymiar sensacyjności, wzbogaca je o niuanse psychologiczne, dzięki czemu otrzymujemy rzetelny w swym kształcie artystycznym obraz na moment przed kataklizmem dziejowym.*

*Było o zwycięzcy. A teraz słów kilka o pokonanym. Trudno właściwie Wiesława Saniewskiego i jego „Wolnego strzelca" zaliczyć do pokonanych. Po prostu nie znalazł uznania w oczach jurorów i akredytowanych dziennikarzy. Ci ostatni przyznali swoją nagrodę Franciszkowi Trzeciakowi za film „Punkty za pochodzenie". Po projekcji w kuluarach ktoś skwitował ten obraz następującymi słowami: „Ucz się, Franiu, ucz..." Podczas dyskusji „Szczerość za szczerość" Saniewski wdał się w polemikę z Urszulą Biełous, dziennikarką, która stwierdziła, że postać głównego bohatera jest nieprawdziwa, gdyż ona nie spotkała takiego dziennikarza. Saniewski, dziennikarz, na to, że on spotkał ponieważ obraca się w środowisku dziennikarskim. Biełous na to, że w jej piśmie nie ma takich dziennikarzy. Saniewski, że widocznie pracują w różnych pismach. Ktoś z boku rzucił: „Ale mu dosoli". I rzeczywiście. W „Trybunie Ludu" z 25 sierpnia Urszula Biełous w artykule „Młodzi i kino" pisze między innymi: „Wiesław Saniewski zebrał istne gromy młodej widowni za swój debiutancki film «Wolny strzelec» i dalej, że „Zarzucano autorowi wtórność pomysłu oraz liczne błędy warsztatowe".*

*Pomińmy te gromy, bo to zwyczajny przerost ekspresji nad impresją. Jeżeli chodzi o wtórność pomysłu, to być może zdradza on pewne powinowactwa z kinem moralnego niepokoju. Trudno jednak żyć twórcy w kraju, w którym każde niemal zjawisko kulturalne przemienia się z czasem w instytucję. Cały system odnośników, czy też odwołań, ukierunkowany jest nadto wyraźnie. W prywatnej rozmowie ze mną Saniewski powiedział: „Dla mnie kino moralnego niepokoju, to Coppola". I należy przyznać mu rację. Co zaś się tyczy owych licznych błędów warsztatowych, to Biełous utożsamia je zwyczajnie z nie najlepszą jakością projekcji. Lepiej byłoby już napisać, że film jest pesymistyczny, bezideowy, inteligencki, a bohater stoi na rozdrożu. Przynajmniej jakaś niebanalna konkluzja.*

*Wiesław Saniewski to postać szczególna. Krytyk filmowy, który nie skończył szkoły filmowej, bo jej nawet nie zaczynał. Asystował przy paru filmach, a „Wolnego strzelca" zrealizował dzięki poparciu ludzi ze środowiska filmowego (Ścibor-Rylski, Marczewski). Krzysztof Mętrak w „Radarze" (nr 20) dał wyczerpującą charakterystykę Saniewskiego w felietonie „Człek z pasją". Tak pisze, między innymi, o „Wolnym strzelcu": „Jest to bowiem rzecz o duchocie, w jakiej przychodzi działać młodym, ambitnym ludziom, przypisanym do zawodów użytkowych (dziennikarz, fotografik), a którzy widzą narastające złoża fałszu, hipokryzji i małoduszności ludzkiej, więc swoje ambicje prawdziwe spalają w wódce i konwersacjach, wyrzekających na wszystko".*

*Ale nie ma tak dobrze. W tymże samym numerze „Radaru" Danuta Siudek w artykule „Nietoperz w kinie" będącym sprawozdaniem ze Spotkań Koszalińskich, pisze: „Dalekim echem kina moralnego niepokoju jest „Wolny strzelec" Mirosława (!) Saniewskiego (scenariusz i reżyseria). Bohater Saniewskiego to idealista w pracy, który z zapałem tropi prawdę, ale łajdak w życiu prywatnym, ponieważ zostawia żonę i dziecko". I tak dalej. I tak dalej...*

*Saniewski wyraźnie nie ma szczęścia do kobiet piszących o filmie. Prawdopodobnie „Wolny strzelec" nie pojedzie do San Sebastian i Mannheim. Być może jednak Saniewski swoim następnym filmem odzyska zaufanie pań. Ma to być rzecz o więzieniu kobiecym.*

**JERZY GÓRZAŃSKI**

**Na świecie istnieje wiele rzeczy, których nie można przynieść do klasy, takich jak słonie, piramidy czy wielkie fabryki.**

„Sam pośród ptaków", real. Janusz Kidawa

# Zamiast słonia i piramid

Jest też wielu ludzi, którzy do klasy nie przychodzą, jak ministrowie czy mieszkańcy odległych krain. Mimo znacznego postępu technicznego i wytwarzania licznych pomocy naukowych szkoła ciągle odczuwa potrzebę różnorakich zestawów, okazów czy modeli. Każdy nauczyciel chciałby bowiem przedstawić poglądowo omawiany problem. Środkiem doskonale służącym temu celowi jest film. Jednak środek ten wciąż jeszcze z trudem toruje sobie drogę do szkoły. Nawet spośród nauczycieli doceniających znaczenie metod poglądowych w dydaktyce niezbyt wielu sięga po tak doskonałą pomoc, jaką niewątpliwie jest film dydaktyczny czy też fabularny, niewielu zdaje sobie sprawę z jego edukacyjnych możliwości.

Nowoczesności nauczania nie można wprawdzie mierzyć ilością stosowanych środków technicznych ani określać stopniem wykorzystywania na lekcjach filmu, jednak informacje te świadczą co najmniej o atrakcyjności zajęć dydaktycznych.

Większość nauczycieli uważa film nadal za rodzaj rozrywki śródlekcyjnej. Jeśli tak traktują film nauczyciele, trudno oczekiwać czegoś innego od uczniów. Przy takim nastawieniu nauczyciela uczniowie odbierają treści programowe biernie, choć podświadomie korzystają z takiej lekcji o wiele bardziej niż z lekcji werbalnej.

Jak pisze L. Leja: „Film dydaktyczny wykonany na podstawie metodycznie skonstruowanego scenariusza może stać się najbardziej komunikatywnym środkiem przekazu informacji..." Według Roberta Lefranca – „film wnosi do sali wykładowej konkretne przedstawienie świata, świata, którego horyzont stale się rozszerza: życie powszednie w dalekich krajach, krainy rzadko odwiedzane przez człowieka, jak wysokie góry czy lodowce biegunowe; rejony, do których człowiek jeszcze nie dotarł, ale do których przedostała się kamera: głębie oceanów, stratosfera. (...)" Film otwiera całej klasie okno na świat: życie ludzi i zwierząt pod wszelkimi szerokościami geograficznymi, odkrycie przyrody, obserwowanie zjawisk codziennych i wyjątkowych, podbój ogromu i badanie nieskończenie małego. Korzystny wpływ filmu dydaktycznego na proces nauczania podkreśla wielu autorów zajmujących się tym zagadnieniem, między innymi E. Kameduła. „Kamera – przyczepiona do końskiego siodła, do skrzydeł samolotu, do morskiej boi w czasie burzy – stała się okiem wszechobecnym. Przenika z równą łatwością podmorskie głębiny co gwiezdną noc". Obiektyw kamery filmowej przekracza granicę, której nie mogłoby pokonać oko ludzkie. Ktoś, kto obserwował jakieś zdarzenia w warunkach naturalnych, a później obserwował je wielokrotnie w wersji filmowej, stwierdzi, że znacznie więcej można zobaczyć w ciągu odtwarzania filmu" – piszą Hubert i Mable Frings.

„Uwaga, uwaga, nadchodzi!" real. Helena Lemańska

Według innego znawcy tego zagadnienia – J. Painlevego – film dydaktyczny zaostrza wyrazistość szczegółów i wzmaga jaskrawość obrazu, przez co bardziej przykuwa uwagę ucznia. Spostrzegawczość człowieka jest często zawodna. W takich przypadkach z pomocą przychodzi mu film, który wiernie rejestruje wszystkie dostępne zjawiska. Dzięki różnym technikom filmowania można zarejestrować ich przebieg w podczerwieni i nadfiolecie.

Wobec tak licznych walorów filmu dydaktycznego niezrozumiała jest niechęć dość znacznej jeszcze grupy nauczycieli do tego środka nauczania. Oto przykład woj. ostrołęckiego. Dane dotyczące wykorzystania filmów dydaktycznych przez szkoły tamtejszego województwa w roku szkolnym 1980/81 udostępnione zostały przez OPRF w Olsztynie. Województwo to wybrano jako przedmiot analizy dlatego, że należy ono do średnich pod tym względem w filmotece olsztyńskiej, obejmującej poza nim i województwem macierzystym jeszcze woj. ciechanowskie. Województwo olsztyńskie było już swego czasu omawiane na łamach „Filmu".

Szkoły podstawowe i średnie ogólnokształcące województwa ostrołęckiego w roku 1980/81 wypożyczyły łącznie 4531 filmów dydaktycznych. Na 142 szkoły 29 placówek nie wypożyczyło w ciągu roku szkolnego ani jednego filmu. Stanowi to około 20% szkół. Co piąta szkoła nie korzystała więc z tego środka nauczania. W przypadku woj. olsztyńskiego odsetek szkół nie korzystających z filmu dydaktycznego jest dwukrotnie niższy. Średnio szkoła na terenie woj. ostrołęckiego wypożyczyła 40 filmów. Nie jest to wskaźnik imponujący, choć nie należy do najgorszych w olsztyńskiej filmotece.

Uderza przede wszystkim ogromne zróżnicowanie w korzystaniu z filmu dydaktycznego przez poszczególne szkoły. Częstotliwość wcale nie zależy, jak mogłoby to się wydawać, od położenia czy charakteru szkoły. W grupie szkół podstawowych i ogólnokształcących tylko dwie szkoły podstawowe – w Chorzelach i nr 2 w Makowie Mazowieckim – wykorzystały więcej niż 150 filmów w ciągu roku szkolnego. Przeważająca liczba szkół wykorzystała mniej niż 50 filmów, czyli średnio jeden film w ciągu miesiąca na wszystkie przedmioty programowe. Jest to zdecydowanie zbyt mało. Znacznie lepsze wyniki ma w tym zakresie szkolnictwo zawodowe tego województwa. Warto tu dodać, że najwyższy wskaźnik w grupie szkół podstawowych stanowi średnią korzystania z filmu w grupie szkół zawodowych. Czołowa pod tym względem Zasadnicza Szkoła Zawodowa nr 2 w Ostrołęce wypożyczyła 555 filmów. W tej grupie na wyróżnienie zasługują też zasadnicze szkoły zawodowe w Przasnyszu, Ostrowi Mazowieckiej, Małkini oraz ZSZ nr 4 w Ostrołęce. Ta ostatnia placówka szkolnictwa zawodowego korzystała czterokrotnie częściej z pomocy filmu niż średnio szkoła podstawowa w tym województwie. Jeśli chodzi o szkoły zawodowe woj. ostrołęckiego, częstotliwość wykorzystania filmu w procesie nauczania można uznać za zadowalającą. Znacznie gorzej przedstawia się sytuacja w przypadku pozostałych typów szkół. Warto wspomnieć o szkołach rolniczych, które pod względem częstotliwości korzystania z filmu nie różnią się od szkół podstawowych.

Więcej uwagi powinny poświęcić temu zagadnieniu władze oświatowe, a przede wszystkim dyrektorzy poszczególnych szkół. Być może opublikowanie powyższych danych przyczyni się do aktywizacji odpowiednich czynników w tej dziedzinie.

**CZESŁAW WRONOWSKI**

# Przysiąść w ogrodzie

**STRACONE ŻYCIE (Kettévált mennyezet). Reżyseria: Pál Gábor. Wykonawcy: Juli Básti, Jan Nowicki, Edit Ábrahám, Emese Simorjay i inni. Węgry, 1981**

Pierwsza połowa lat pięćdziesiątych. Okres wielkich przemian, wstrząsów, totalnej przebudowy społeczeństwa. Ale zarazem szczytowy okres tzw. błędów i wypaczeń. Czasy niepewności, totalnego zagrożenia.

Kino węgierskie chętnie powraca do tamtych czasów, pragnie pokazać szczególny charakter owego zagrożenia. Pierwsza scena „Straconego życia" jest dobrym wprowadzeniem do tematu: kobieta i mężczyzna idą ulicą w dzielnicy willowej, zza drzew wyłania się człowiek w nieprzemakalnym płaszczu i żąda, by przeszli na drugą stronę jezdni. Kobieta i mężczyzna spełniają polecenie, mimo to widzą wśród drzew ruchomą radiostację, typ samochodu-budy z rozpiętą anteną; człowiek w mundurze obsługuje nadajnik, inny prowadzi obserwację. O co chodzi? Kto jest przedmiotem obserwacji? Sprawa nie zostaje wyjaśniona aż do ostatniej sceny filmu. I tak to właśnie w tamtych latach bywało: przypadkowy przechodzień nagle znajdował się pośrodku wydarzeń tajemniczych czy groźnych, ale ich głębszy sens pozostawał dla niego nieuchwytny.

Filmy o tamtych latach: czy powinny pokazywać mini-prawdy, drobne obserwacje dokonywane z perspektywy przypadkowych przechodniów? Z pewnością tak, kino węgierskie czyni to od dawna. Ale im więcej mini-obserwacji, tym większa tęsknota za filmami, które ujawniałyby jakąś głębszą, syntetyczną prawdę o tamtych czasach.

Zdaje się, że „Stracone życie" jest takim filmem. Może mniej efektownym niż „Gospodarz stadniny" czy „Vera Angi", może nie ma tu porywających scen, nie ma tego samego ładunku dramatyzmu. Jest to historia mało atrakcyjna, trochę *pièce á thése*. Ale właśnie w tezie jest uogólnienie i prowokacja, czy może polemika z prawdami, uznawanymi dotąd za oczywiste.

Panuje przekonanie, że czasy napięć i zagrożeń działają na społeczeństwo mobilizująco; że pobudzają do ofiarności, wzajemnej lojalności, poświęcenia. W „Straconym życiu" pojawia się myśl skrajnie odmienna: że takie czasy wyzwalają przede wszystkim podłość. Niesprawiedliwość i prześladowania stają się wielkim alibi: „Skoro oni robią, co zechcą, to dlaczego ja mam być inny?" Więc stopniowe odchodzenie od zasad moralnych – jako jedyna dostępna forma komfortu psychicznego.

Warianty podłości bywają różne, poznajemy je na przykładzie jednej rodziny – czy raczej jednego domu. Dom jest duży, stoi w dzielnicy willowej, pamięta lepsze czasy, teraz mieszkają w nim dwie rodziny: proletariacka w suterenie, inteligencka na parterze i piętrze. Ta druga jest właśnie przedmiotem analizy. Ojciec rodziny, inżynier-architekt Árpád Széll, wkrótce po wojnie zadenuncjował swego profesora-mistrza, który denuncjację przypłacił życiem. Wydarzenie wywołuje zmianę w psychice inżyniera: pojawia się poczucie winy, pragnienie ekspiacji, chęć zademonstrowania własnej odwagi; do tego dochodzi gniew, potrzeba buntu... Więc Árpád buntuje się, walczy z ograniczeniami i osaczeniem, ale stopniowo traci kontrolę nad swym postępowaniem. Ulegając potrzebie agresji – zadaje ciosy na oślep. Jest to może zemsta za własne błędy, za nieudane życie; jednakże egzekwując swą zemstę – Árpád stosuje zasadę odpowiedzialności zbiorowej.

Podłość to czy nie? Jakkolwiek by było, nie ma takich wątpliwości wobec postaw, które Árpád wyzwala w swym otoczeniu. W wypadku żony wszystko wynika z kalkulacji – pani inżynierowa po prostu opuszcza męża, zostaje utrzymanką człowieka wpływowego i zamożnego. Dzieci Árpáda, które na własnej skórze odczuwają szaleństwa ojca, same zaczynają szaleć: wagarują, lekceważą naukę, starsza córka zachodzi w ciążę. Z sąsiadami sprawa jeszcze prostsza: Árpád i jego rodzina nienawidzą „tych z dołu" jako świadków ich degrengolady. Tamci oczywiście nie pozostają dłużni.

Tak oto powstaje reakcja łańcuchowa: każdy jest jednocześnie katem i ofiarą, każdy skrzywdzony staje się natychmiast krzywdzicielem. Lecz co się stanie, gdy w tym ciągu znajdzie się ktoś, kto się nie przystosuje? Reżyser Pál Gábor odpowiada: zostanie zniszczony. I właśnie o tym jest film. Prezentuje historię Julii, młodej robotnicy, która zjawia się w domu inżyniera najpierw jako tzw. czynnik społeczny, później jako sublokatorka i gospodyni, wreszcie jako kochanka. Julia jest postacią tak świetlaną, że aż nieprawdopodobną, ale w swym nowym otoczeniu wyzwala instynkty najgorsze. Jej wysiłki, jej bezprzykładne akty dobrej woli, przy pomocy których pragnie zaskarbić sobie sympatię – wszystko to obraca się przeciwko niej. Romans nieuchronnie zmierza do katastrofy. Śmierć Julii ma charakter symboliczny: jest śmiercią tych cnót, które byłyby niezbędne społeczeństwu w momencie zagrożenia.

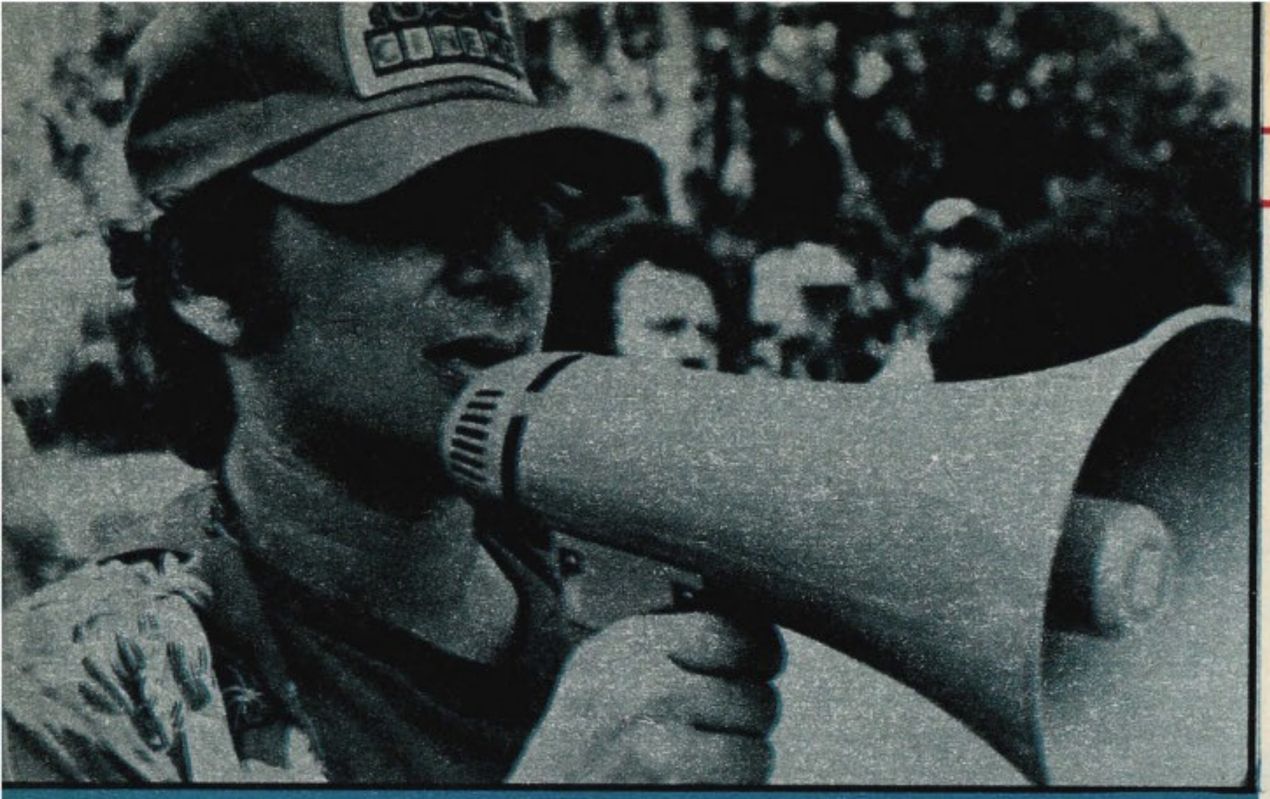
Oto myśl przewodnia filmu. Co stwierdziwszy, musimy jednak dać wyraz wątpliwościom. Nakreślony przez Pála Gábora obraz może wydać się nieludzki; nie dlatego, że ukazuje śmierć wartości ludzkich, lecz dlatego, że wprowadza widza w piekło nienagannej logiki. Przedstawia ludzi, którzy poddani presji – reagują nieodmiennie w jeden i ten sam sposób. Podobno każdy człowiek ma szansę wyboru, nawet wtedy, gdy znajdzie się w sytuacji beznadziejnej. Postaci ze „Straconego życia" tej szansy nie mają, w każdym razie z niej nie korzystają – nawet wtedy, gdy szansa pojawia się w ich domu pod postacią ślicznej dziewczyny.

Pál Gábor prezentuje więc świat uproszczony, skonstruowany wedle mechanicznej zasady: ludzie całkowicie zdeterminowani przez warunki, otoczenie, przez reguły gry. I oto w scenach finałowych ów czynnik determinujący zmienia się! Nagle okazuje się, że jest październik roku 1956, że właśnie ustąpił Ernö Gerö, że w Budapeszcie rozpoczęły się manifestacje na ulicach. Nie ma już policjantów w parku, po samochodzie-radiostacji pozostały jedynie puste pojemniki na benzynę. Zagrożenie, które ciążyło nad wydarzeniami, które określało atmosferę opowieści, nagle znika bez śladu. Czy to znaczy, że zmienią się także ludzie? Okazuje się, że niekoniecznie. Obserwujemy zachowanie Árpáda: jest zdezorientowany. Biega po mieszkaniu, po ogrodzie, wreszcie przysiada i nieruchomieje, jak gdyby głęboko nad czymś zamyślony.

W istocie, jest o czym myśleć. Całe dotychczasowe postępowanie Árpáda utraciło swe podstawy. Inżynier ma w tej chwili dwie możliwe drogi przed sobą. Może wejrzeć w siebie głęboko, przeanalizować swój sposób bycia, znaleźć przyczyny, szukać nowych wzorów postępowania, niejako narodzić się na nowo. Ale jest to zadanie ogromne – i nie wykluczone, że Árpád się przed nim cofnie. I wtedy zapragnie, by wszystko zostało po staremu – zarówno w nim, jak i wokół niego.

Więc dopiero teraz możliwość wyboru. Jaka będzie decyzja – nie wiadomo, bo widzimy tylko postać Árpáda, jego stężałą twarz, obok równie zmartwionego syna. W pewnym momencie obraz nieruchomieje: czas się zatrzymał. Można powiedzieć, że obydwaj siedzą tak do dnia dzisiejszego.

**JAN OLSZEWSKI**



Steven Spielberg podczas realizacji „E.T."

*Kartka z Hollywood*

# MÓJ PRZYJACIEL, KOSMITA

– *Jest to historia przyjaźni, odkryć i wyścigu z czasem* – tak określa Steven Spielberg temat swego sławnego już filmu „E.T.". Po festiwalu w Cannes pisze się o nim nieustannie (także w „Filmie", nr 17/82), ale wciąż jeszcze oglądało go niewielu widzów w Europie. Kina wiedzą, co robią – czekają z premierą na sezon gwiazdkowy, na wypoczętą widownię od lat 3 do 100, spragnioną rozrywki i wzruszeń.

Tymczasem Spielberg chętnie opowiada o pracy nad filmem. Jest z niego bardzo zadowolony: *Z całą pewnością „E.T." nie przypomina tego, co robiłem dotychczas. Różni się stylem od „Bliskich spotkań trzeciego stopnia" i od „Poszukiwaczy zaginionej arki". Jest to film osobisty, najbliższy memu sercu.*

Myślał o tym temacie już w okresie realizacji komedii „1941". Była to ogromna (i katastrofalna finansowo, jak się okazało) produkcja, pochłaniająca czas i siły. Ale Spielbergowi marzyła się skromna historia przybysza z kosmosu, pozostawionego przez pomyłkę na Ziemi, zagubionego. – *Nie mogłem opędzić się od obrazu, który wciąż nabierał innych kształtów. Dziwna, obca istota, przestraszona i wędrująca samotnie wśród obcego sobie świata...*

Pomysł nie był jeszcze scenariuszem. Ale w otoczeniu reżysera pojawiła się Melissa Mathison, scenarzystka filmu „Czarny rumak", który odniósł właśnie sukces wśród młodzieżowej widowni. Spielberg powiedział o swoim pomyśle Melissie i otrzymał zimną odpowiedź: „Dziękuję, ale nie mam zamiaru więcej pisać". Jednak w październiku 1980 Melissa zjawiła się w montażowni Spielberga z pierwszym szkicem tematu. Po ośmiu tygodniach scenariusz nabrał kształtu. Była to opowieść o dzieciach i przybyszu z kosmosu. Spielberg nie troszczył się specjalnie o przybysza – wiadomo było, że zaprojektuje go Carlo Rambaldi, specjalista od wszelkiego rodzaju ekranowych stworów. Z całą energią zabrał się natomiast do szukania aktorów dziecięcych. – *Uwielbiam pracę z dziećmi. Daje szansę niezwykłej spontaniczności. Dzieci nie mają wewnętrznej cenzury. Ale sztuka polega na zapisaniu wszystkiego już w pierwszym ujęciu.*

Stanowe przepisy ograniczają czas pracy dziecka przed kamerą do czterech godzin dziennie. Wymagają, aby zdjęcia rozpoczynały się o określonej godzinie, wyznaczają przerwy. *Tak, to było kłopotliwe* – mówi Spielberg – *ale mieliśmy do czynienia z prawdziwymi czarami. Trzeba było tylko pozostawić dzieciom swobodę. To pokolenie wychowane na telewizji i kinie – nie ma dla nich tajemnic. Nie musiałem niczego tłumaczyć, mówiłem tylko ogólnie, o co mi chodzi. Dzieci zaskakiwały mnie swym profesjonalizmem.*

Reżyser zrezygnował z dokładnego, rysowanego scenopisu. Po raz pierwszy zdał się na improwizację. Chodziło o uzyskanie maksymalnej świeżości interpretacji, o możliwość niespodzianek. Oczywiście, w ramach fabuły, która opracowana została w najdrobniejszych szczegółach.

– *Elliott, bohater filmu, jest dzieckiem z rozbitego domu i instynktownie czuje zagubienie małego przybysza z kosmosu. Ale i przybysz doskonale rozumie jego sytuację. Atmosfera ziemska, klimat, wszystko to zagraża życiu istoty z kosmosu. Wprowadziliśmy jeszcze jedno zagrożenie – ze strony ludzi. Nie bardzo wiem, kim oni są, ale szukają małego kosmity. To nadało filmowi rytm i tempo.*

Spielberg nie mówi o niezwykłej intensywności emocjonalnej filmu. Tego jednak nie mogą wyjaśnić żadne zabiegi techniczne. Jest to tajemnica sztuki, tajemnica artyzmu, który rodzi się z miłości i zaangażowania. Reżyser śmieje się tylko, że po pierwszym publicznym pokazie filmu czuł się tak, jakby opuścił go przyjaciel. – *Mój przyjaciel, kosmita!*

LEILA SORELL

„E.T." Stevena Spielberga

## KINORAMA

Ulla Jacobsson w filmie „Ona tańczyła jedno lato"

## FAKTY

W Wiedniu zmarła Ulla Jacobsson (53 lata), szwedzka aktorka, której sławę przyniósł film „Ona tańczyła jedno lato" (1951). Ta liryczna opowieść o miłości zniszczonej przez mieszczańską pruderię zyskała sobie niegdyś opinię filmu skandalizującego, a scena nagiej kąpieli – wyzwania wobec cenzury obyczajowej. Ulla Jacobsson występowała potem w filmach amerykańskich (m.in. „Bohaterowie Telemarku", 1965), francuskich („Zbrodnia i kara", 1956) i zachodnioniemieckich, ale najlepsze kreacje stworzyła w kostiumowych widowiskach szwedzkich: „Karin, córka Mansa" (reż. Alf Sjöberg, 1954), „Skarb pana Arne" (1954), „Pieśń purpurowego kwiatu" (1956), „Woźnica śmierci" (1958). Była ulubioną aktorką Arne Mattssona, grała także w „Uśmiechu nocy" Ingmara Bergmana.

★

„Mechanizm śmierci" to opowiadanie znanej amerykańskiej eseistki i pisarki Susan Sontag. Zamierza je przenieść na ekran francuski reżyser Jacques Rouffio. W głównej roli Isabelle Huppert.

★

Kolejnym (po Montgomery Clifcie) ekranowym doktorem Zygmuntem Freudem będzie Alec Guinness w filmie „Lovesick" (Chory z miłości) Marshalla Brickmana. Partnerami znakomitego brytyjskiego aktora mają być Dudley Moore, Elisabeth Mac Govern i John Huston. Reżyser jest długoletnim współpracownikiem Woody Allena, który połowę życia spędził (jak twierdzi) na kanapie psychoanalityka.

★

Francis Ford Coppola („Rozmowa", „Ojciec chrzestny", „Czas Apokalipsy") nie zraża się niepowodzeniem w Stanach Zjednoczonych swego najnowszego filmu „Prosto spod serca". Ma nadzieję, że film spodoba się w Europie. Dramaturg Armyan Bernstein pociesza się, że Coppola wkrótce przystępuje do realizacji jego scenariusza „Ci wszyscy smutni młodzi ludzie", opowieści o grupie przyjaciół przytłoczonych szaleństwem dzisiejszych czasów.

★

W Liverpoolu, mieście rodzinnym Beatlesów, patronami czterech ulic w nowej dzielnicy mieszkaniowej zostali członkowie sławnego zespo-

# DETEKTYW BEZ KLIENTÓW

**Tytuł brzmi po prostu „Hammett", ponieważ jego bohaterem jest autor słynnego „Sokoła maltańskiego". Reżyserem filmu jest Wim Wenders, a producentem Francis Ford Coppola.**

„Trochę kłopotów ze scenariuszem..." – takim sformułowaniem podsumował Coppola pięć lat przygotowań, ciągnącą się dwa lata realizację, cyklon zmieniających się scenarzystów, aktorów i reżyserów. Historię powstawania filmu przypomina paryski „L'Express". Na początku była wydana w 1975 roku książka „Hammett". Napisał ją Joe Gores, były detektyw, który również zajął się literaturą. Zmarły w 1961 r. Dashiell Hammett zaczynał jako detektyw w agencji Pinkertona. Kiedy porzucił pracę, przyciśnięty brakiem pieniędzy, zaczął fabrykować detektywistyczne historie, które wysyłał do różnych pism. Książka Goresa zaczyna się w roku 1928, przełomowym w życiu Hammetta, roku naznaczonym chorobą (gruźlica), nadmiernym piciem, rozstaniem z żoną Josie. Na prośbę dawnego szefa z agencji Pinkertona Hammett zgodzi się (aczkolwiek niechętnie) na prowadzenie jeszcze jednej sprawy. Wyrusza na swe ostatnie śledztwo i odkrywa szantaż, korupcję.

Fred Roos, producent współpracujący z Coppolą, zaproponował adaptację książki Goresa Nicholasowi Roegowi. Roeg zgodził się. Przez dwa lata pracuje nad scenariuszem razem z autorem. Powstają trzy kolejne wersje scenariusza. Roeg chce, aby Hammetta zagrał Frederic Forrest, aktor jeszcze wówczas nie znany. Dystrybutorzy odrzucają tę kandydaturę. Wówczas pojawia się Robert De Niro. Mówi: „To wspaniałe", i znika. W końcu i Roeg także rezygnuje. Coppola myśli o powierzeniu reżyserii Truffautowi. Francuski reżyser oświadcza: „Nigdy nie czytałem równie pięknego scenariusza". Ale Roos ma inny pomysł: sprowadza do Stanów Cudownego Chłopca nowego kina zachodnioniemieckiego, Wima Wendersa. Wenders rozpakował walizki przy 891 Post Street, w San Francisco, dokładnie pod tym samym adresem, pod którym niegdyś mieszkał Hammett. Wrzesień 1978 roku. Po pięciu nowych wersjach scenariusza Gores jest kompletnie wypompowany. Wtedy interweniuje Coppola. Daje swego własnego scenarzystę, Dennisa O'Flahertyego. Kolejny scenariusz. „Zbyt surrealistyczny" – wyrokuje Coppola. Wreszcie w lutym 1980 – cud. Zaczynają się zdjęcia. Hammetta gra Forrest, który zdobył już rozgłos w „The Rose" i „Czasie Apokalipsy". Dziesięć tygodni zdjęć. Pierwszy montaż. I głos Coppoli: „Zachowamy z tego 90%". Ale te odrzucone 10% to początek i zakończenie filmu. Zmęczony Wenders odlatuje do Portugalii, aby zrealizować film według własnego scenariusza: historię reżysera zabijającego swego producenta.

Lipiec 1981 roku. Film jest wreszcie gotów i zostaje wyświetlony na festiwalu w Cannes. Oto opinie krytyki.

Jean de Baroncelli w „Le Monde" chwali pomysł wyjściowy: *Hammett pogrąża się w wirze perypetii, przypominających te, które sam stworzył w swoich fabułach. Staje się w ten sposób niejako jednym ze swoich bohaterów, staje oko w oko ze światem, który sam powołał*

Marie Henner i Frederick Forrest w filmie „Hammett" Wima

łu. Pierwsze tablice z napisami: Paul McCartney Way, John Lennon Drive, George Harrison Close i Ringo Star Drive zostały jeszcze przed zawieszeniem skradzione przez miłośników pamiątek. Podobno władze miejskie zamówiły na wszelki wypadek większe ilości tablic.

★

Hanna Schygulla, Isabelle Huppert i Marcello Mastroianni występują w filmie Marco Ferreriego „Historia Petry" (Storia di Pietra) opartym na książce Piwetry Degli Espositi i Dacii Maraini.

★

Nie znany dotychczas film Chaplina pod tytułem „Jak się robi filmy" został – jak informuje „Washington Post" – znaleziony w jednym z archiwów angielskich. 23-minutowy film z roku 1918 jest komediowym obrazem Hollywood. Spóźniona premiera ma się odbyć w listopadzie, w czasie festiwalu w Londynie.

★

Bernardo Bertolucci („Strategia pająka", „Konformista", „Ostatnie tango w Paryżu", „Wiek XX") debiutuje jako producent. W jego firmie powstał już „Koncert rockowy" Luciano Manuzziego i przygotowywany jest film „Pary i rabusie", który ma reżyserować żona Bertolucciego Clara Pepice.

– *Byłem niedawno w Stanach Zjednoczonych* – powiedział Bertolucci – *uderzyło mnie, że w kinach byłem zawsze najstarszym widzem. Zrozumiałe jest więc, że wielkie amerykańskie wytwórnie szukają gorączkowo dla tej młodocianej widowni nowego Walta Disneya. Mam zamiar zrealizować w USA film „Ołów i krew" według powieści Hammetta, autora znakomitych książek kryminalnych.*

*do życia. Jest to* – twierdzi de Baroncelli – *pirandellowska gra luster. Mogłaby być pasjonująca, gdyby autorzy potrafili zachować równowagę między rzeczywistością a arabeskami fikcji i gdyby prawdziwy Hammett – pisarz musiał współistnieć ze swym sobowtórem – Hammettem-detektywem. Niestety, tak się nie stało, mimo wysiłków Wendersa, który pragnął, aby prawdziwym tematem filmu było skonfrontowanie twórcy ze źródłami jego twórczości. Tymczasem powieściopisarz szybko ustępuje miejsca bohaterowi „thrillera", z którego niewiele się rozumie, bo najważniejsza jest atmosfera, a nie logika intrygi.*

Michel Mardore w „Le Nouvel Observateur" zaczyna swą recenzję od zacytowania Jean-Luc Godarda, który w Cannes dał takie streszczenie filmu Wendersa: – *Hammett wali w maszynę do pisania. Potem zostaje powalony przez silniejszego. Następnie typ ten rozkazuje mu: „Wal!" Hammett wraca do swej maszyny i pisze, co mu przychodzi do głowy.* Mardore twierdzi, że Godard paradoksalnie zwraca uwagę na obsesję każdego artysty: czy istnieje związek między twórczością a życiem? Co robił Malraux na pokładzie samolotu w czasie wojny w Hiszpanii? Czyż nie miało to służyć jako usprawiedliwienie napisania „Nadziei"?

I oto w filmie Wendersa Hammett zostaje wplątany w „prawdziwą" historię. Ale ta prawdziwa historia jest także fikcją, ponieważ wymyślili ją scenarzyści, których nazwiska widnieją w czołówce. W tym filmie nie ma ani przez chwilę życia. Jest tylko pisarstwo, kino, zmyślenie. I niewątpliwie to właśnie tak się spodobało Godardowi, który od dwudziestu pięciu lat ściga życie i chwyta tylko szczegóły należące do sfery kultury.

**na Wendersa** Fot. L'Express

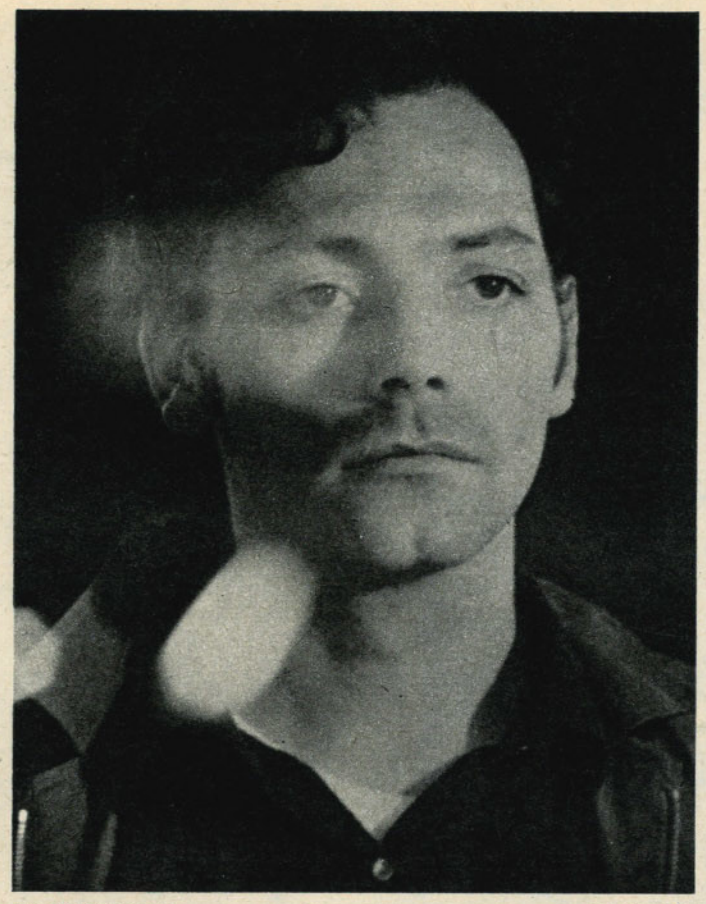
Fot. Paris Match

# SYLVIE VARTAN

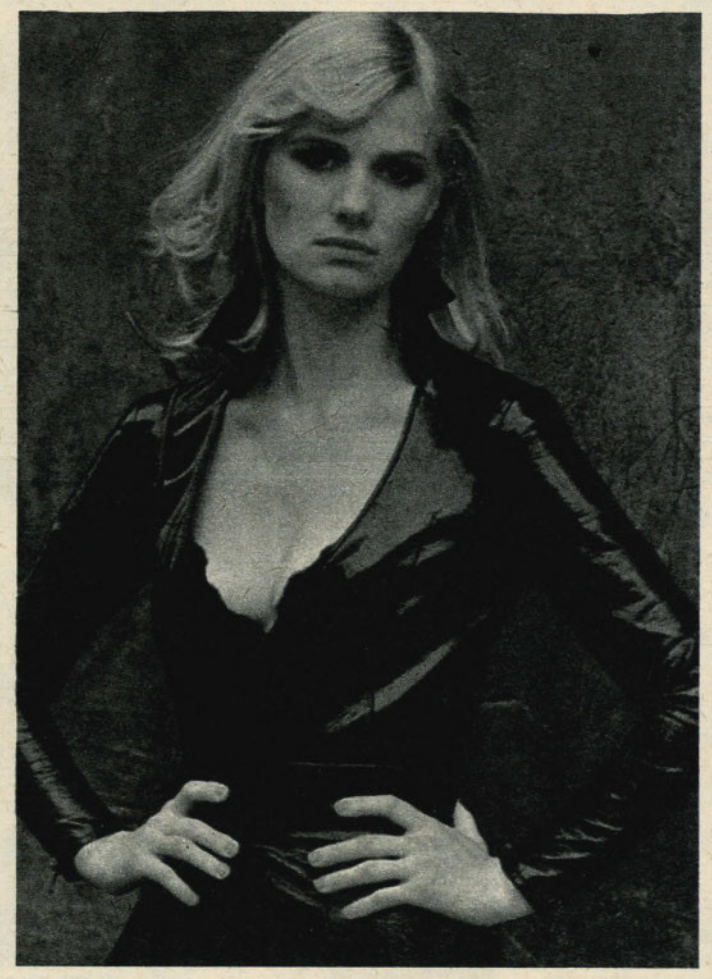
**Ma 38 lat, śpiewa wciąż z tym samym powodzeniem od czasów, gdy występowała w parze z Johnnym Hallydayem. Poza estradą pojawia się w muzycznych widowiskach telewizyjnych. *W gruncie rzeczy pozostałam Sylvie sprzed dwudziestu laty – pewność siebie daje mi kontakt z publicznością...***

# GWIAZDY DOJRZEWAJĄ

**Francuzi stawiają na aktorów. Wielu krytyków, a przede wszystkim większość producentów i dystrybutorów wiąże ogromne nadzieje z lansowaną przez siebie koncepcją nowego star-systemu.**



**Patrick Dewaere** Fot. Première



**Miou-Miou** Fot. Première

Nie wydaje mi się możliwe jednoznaczne rozstrzygnięcie problemu, czy w latach siedemdziesiątych rzeczywiście nastąpiło we Francji odrodzenie gwiazdorstwa filmowego w pojęciu tradycyjnym, czy jest to gwiazdorstwo nowe jakościowo, czy też może kino francuskie nie dochowało się osobowości aktorskich zasługujących na miano wielkich gwiazd. Nie ulega wątpliwości, że w drugiej połowie lat siedemdziesiątych zdecydowanie ugruntowała się pozycja nowego pokolenia aktorek i aktorów. Nazywam ich pokoleniem trzydziestolatków, choć jedni dobiegają już czterdziestki, podczas gdy inni nie przekroczyli jeszcze trzydziestego roku życia. Kryterium wieku nie jest zresztą najważniejsze. Liczy się raczej moment wejścia do ścisłej czołówki w ocenie krytyki, publiczności i producentów. Dla wspomnianych trzydziestolatków ten szczęśliwy moment przypadł na lata 1974–1976. Oto niektórzy z nich:

Najstarszy, dziś 39-letni Jacques Dutronc trafił do filmu z pokrewnego świata piosenki. Dysponował więc zaufaniem publiczności, choć z pewnością popularność jego przebojów (pamiętamy piosenkę z czołówki serialu TV o Arsenie Lupin) nie mogła przesądzić o sukcesie aktorskim. A Dutronc niewątpliwie odniósł sukces – po raz pierwszy w filmie „Najważniejsze kochać" Andrzeja Żuławskiego. Okazał się równorzędnym partnerem Romy Schneider. Postać męża granej przez nią Nadine inauguruje serię neurastenicznych bohaterów, skłóconych z życiem, pogrążonych w marzeniach introwertyków. Niektórzy z nich podejmują próbę wyrwania się z letargu, ale najczęściej niekonsekwentnie i zbyt późno, by uniknąć klęski. Porażka oznacza powrót do stanu wyjściowego, ponowne zamknięcie się w sobie, ale może także prowadzić do samobójstwa (jak w filmie „Najważniejsze kochać"). Oczywiście, bohaterowie Dutronca są niekiedy zmuszeni do działania, choćby François z filmu „Violette i François" Jacquesa Rouffio czy Simon z „Za nas dwoje" Claude Leloucha, lecz jest to rozpaczliwe zmaganie z otaczającym ich światem, nieuchronnie prowadzące do konfliktu z prawem. Wyrwany z letargu bohater Dutronca to zazwyczaj łajdak-marzyciel bez szans na życiowy happy end. Niezależnie jednak od tego, czy jest tylko biernym świadkiem toczącej się akcji („Mado" Claude Sauteta, „Dzikie państwo" Francisa Giroda), czy też scenarzysta każe mu odegrać bardziej aktywną rolę, Dutronc obdarza swoje postacie tym samym nieodgadnionym, smętnym, czasem ironicznym uśmiechem i nieśmiałym, nieco sennym spojrzeniem. Bezwzględny wobec siebie i innych w sytuacjach bez wyjścia, jego bohater jest zawsze czułym i delikatnym, choć nieobecnym myślami kochankiem. Przyciąga kobiety, ale zaraz potem pozwala im na zdradę. Ekranowy Dutronc niezmiennie jednak ujmuje naturalnym, chłopięcym wdziękiem, powściągliwością i dyskretnym sposobem bycia.

Krańcowo odmienny jest styl gry aktorskiej dwu innych rewelacji lat siedemdziesiątych: Gérarda Depardieu i Patricka Dewaere'a. Niedawna, tragiczna śmierć tego ostatniego jest z pewnością poważną stratą dla kina francuskiego – stratą niczym jeszcze nie zastąpioną. Depardieu zwraca uwagę warunkami zewnętrznymi, sylwetką boksera wagi ciężkiej i grubo ciosaną twarzą. Dewaere'a natomiast rozsadza na ekranie nadmiar energii: grał niezwykle żywiołowo, nie bał się przerysowań. Obu wylansował Bertrand Blier w „Tańczących walca" w 1974 roku. Postacie sympatycznych opryszków, młodych włóczęgów, którzy „niechcący" terroryzują spokojnych mieszczan, wywołały sensację, a ich odtwórcom przyniosły swoistą popularność. Dewaere wspominał, że po wejściu filmu na ekrany przechodnie zdradzali na jego widok zdenerwowanie. Ważne, że obu aktorów dostrzegli reżyserzy i producenci. Posypały się propozycje podobnych ról, przed którymi już wkrótce obaj zaczęli się bronić w obawie przed zaszufladkowaniem. Wszystko przemawiało jednak za powierzaniem im właśnie ról sympatycznych „voyous", nawet ich własne życiorysy.

Gérard Depardieu urodził się 34 lata temu w ubogiej, wielodzietnej rodzinie w Chateauroux. Po raz pierwszy trafił do aresztu za kradzież jako ośmioletni chłopiec. Wałęsał się z bandą wyrostków, handlował whisky i papierosami. W wieku 20 lat debiutował w teatrze jako amator i do dziś z przyjemnością odrywa się od pracy na planie, by wrócić na scenę. Przed „Tańczącymi walca" grał także w telewizji i w teatrzyku kawiarnianym, wystąpił w kilku filmach. Od 1974 roku jest najbardziej rozchwytywanym aktorem filmowym we Francji. Jego minimum to 3 role pierwszoplanowe rocznie. Warunki fizyczne i sukces filmu decydowały zwykle o ich charakterze. Nawet jeżeli nie jest zmuszony odtwarzać postaci bokserów („Vincent, François, Paul i inni" Sauteta, „Barroco" André Techiné), jego bohaterowie naznaczeni są piętnem zbrodni („Powiedz, że ją kocham" Claude Millera) lub okazują się złodziejami („René Łaska" Francisa Giroda), oszustami („Cukier" Jacquesa Rouffio), ulicznikami („Loulou" Maurice Pialata). Odejście od stereotypów umożliwili mu Włosi: Bernardo Bertolucci i Marco Ferreri. „Wiek XX" Bertolucciego zwrócił uwagę na nie wykorzystane możliwości Depardieu jako autentycznego bohatera o rodowodzie robotniczym lub chłopskim; potwierdził to „Wujaszek z Ameryki" Alaina Resnais. Interesujące rezultaty przyniosła współpraca aktora z Andrzejem Wajdą na planie „Sprawy Dantona".

O rok starszy Patrick Dewaere imponował przede wszystkim witalnością. Jego bohaterowie być może

zbytnio uzewnętrzniają swoje przeżycia, lecz są zawsze rozróżnialni – aktor nadaje im cechy indywidualne. Ekspresywny sposób bycia nie służy wyłącznie szokowaniu czy rozśmieszaniu widza i często po pierwszych „ochach" dochodzimy do wniosku, że całe to miotanie się aktora ma jednak głębszy sens. Chyba najbardziej burzliwa dyskusja na temat aktorstwa Dewaere'a rozpętała się w 1979 roku po premierze thrillera Alaina Corneau „Czarna seria", w którym dał prawdziwy koncert swoich możliwości i zdominował, wypełnił sobą cały film. Nie były chyba sprawiedliwe głosy krytyków odmawiające Dewaere'owi dobrego smaku, przypinające mu etykietkę żałosnego clowna. Po prostu doszło do zachwiania proporcji między poszczególnymi elementami dzieła. Aktor rzeczywiście włożył zbyt wiele energii w zadanie, które nie dorastało do poziomu jego talentu.

Na naszych ekranach mogliśmy do niedawna oglądać „Sędziego Fayarda zwanego Szeryfem" w reżyserii Yvesa Boisseta. Rola niezłomnego, kryształowo uczciwego sędziego śledczego, który tropi powiązania wielkiej burżuazji ze światem przestępczym nie dbając o własne bezpieczeństwo, to przeciwny do „Tańczących walca" biegun w karierze artystycznej aktora. Postać sędziego Fayarda w jego interpretacji ujmuje prostoduszną naiwnością, żarliwością i bezkompromisowością, ożywia nieco schematyczny zamysł reżysera. Najnowszym wcieleniem Fayarda jest dziennikarz demaskujący machinacje jednego z międzynarodowych koncernów w filmie Henri Verneuila „Bilion dolarów". Równolegle pojawiają się sympatyczni łajdacy, dość często spotykani w kinie francuskim, ale wzbogaceni o oryginalne cechy osobowości Patricka Dewaere'a, a przede wszystkim dysponujący niebagatelnymi atutami: zabójczym wąsikiem i blond lokami.

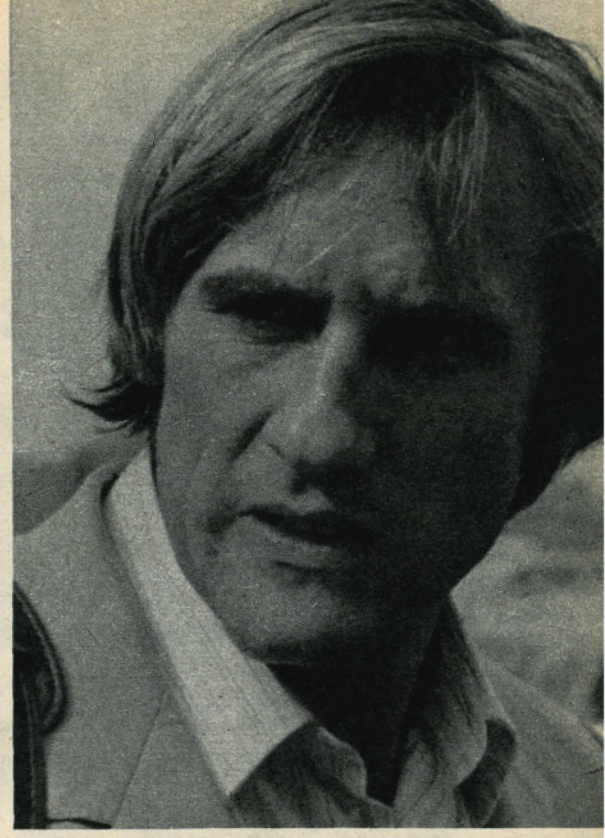
Dutronc, Depardieu – już, niestety, bez Dewaere'a – to bez wątpienia najciekawsze indywidualności pokolenia aktorów trzydziestoletnich. Partnerują im równie utalentowane aktorki. Etatową „prostą dziewczyną o gołębim sercu" jest Miou-Miou. Bita, poniewierana, odtrącana, rzadko szanowana przez ekranowych partnerów, zachowuje przecież większy margines niezależności i kobiecej godności niż niejedna legendarna gwiazda sprzed kilkudziesięciu lat. Kasjerka z supermarketu („Jonasz, który będzie miał 20 lat w roku 2000" Alaina Tannera), policjantka („Kobieta-gliniarz" Yvesa Boisseta), prostytutka („La Dérobade" Daniela Duvala), lekarka („Paszcza wilka" Michela Lévianta) – to zawsze ta sama zwyczajna, francuska dziewczyna, piegowata blondynka, niedbale uczesana, ubrana w dżinsy, żyjąca dniem dzisiejszym. Wciąż jednak marzy i rzadko kieruje się rozsądkiem, bo ma czułe i dobre serce. Wciąż skłonna do poświęceń w imię miłości i przyjaźni, mimo doznanych upokorzeń. Współczesna młoda Francuzka? Raczej wizerunek, który stworzył ekran. Aktorka-symbol kina francuskiego lat siedemdziesiątych. Nie ustępuje w pracowitości Gérardowi Depardieu – w wieku 32 lat ma za sobą prawie trzydzieści filmów. Z naturalności i prostoty uczyniła życiowe i artystyczne credo. Podkreśla swoje skromne pochodzenie i brak wykształcenia. „Kieruję się instynktem, uczuciami" – mówi. Tak jak jej pierwszy mąż, Patrick Dewaere, zaczynała w kawiarnianym teatrzyku „Café de la Gare". To ona zwróciła na niego uwagę Bertranda Bliera i potem we trójkę z Depardieu odnieśli sukces w „Tańczących walca". Miou-Miou ma nadzieję, że jej najnowszy film – „Josepha" w reżyserii Christophera Franka – będzie początkiem nowego etapu w jej karierze. Postać tytułowa jest kobietą dojrzałą i chociaż rola Miou-Miou uznana została za wtórną w stosunku do niezapomnianej kreacji Romy Schneider w „Najważniejsze kochać" (twórca „Josephy" jest autorem powieści, według której powstał film Żuławskiego, zaś bohaterki obu filmów są aktorkami), to jednak sprawiła aktorce wiele satysfakcji. Miou-Miou zapowiada kolejne wcielenia Josephy.

Zupełnie inne są bohaterki Isabelle Adjani. Kino francuskie odnalazło w niej swoją „kobietę fatalną", typ bohaterki, która gubi siebie, ale jej ofiarą padają także zafascynowani mężczyźni. Kreacje aktorki zawierają ogromny ładunek liryzmu. Adjani ma wyjątkową zdolność oddziaływania na widzów, niestety, bardzo rzadko wykorzystywaną. Zaczynała w Comédie Française, jeszcze przed maturą – jako Agnieszka w „Szkole żon" Moliera, a potem Ondyna w sztuce Jeana Giraudoux. Do filmu porwał ją François Truffaut. Udział w „Miłości Adeli H." nie był wprawdzie debiutem kinowym aktorki, ale zadecydował o porzuceniu teatru. Rola Adeli Hugo do dziś pozostaje najbardziej przekonywającym dowodem nadzwyczajnych możliwości Isabelle Adjani. W jej interpretacji kameralna historia nie odwzajemnionej miłości córki Wiktora Hugo do angielskiego oficera przerodziła się w dramat o wielkiej sile emocjonalnej. Mimo osadzenia akcji w autentycznych, XIX-wiecznych realiach, zyskała wymiar ponadczasowy, uniwersalny. „Ta dziewczyna cała jest wibracją, inteligencją, zmysłowością, temperamentem, ma możliwości ekspresji nieosiągalne dla dziewięćdziesięciu procent aktorek (...), jest wybrana przez bogów". Tę entuzjastyczną opinię Andrzeja Żuławskiego podzielają wszyscy filmowcy, którzy się z nią zetknęli. Szkoda, że niewielu z nich dało jej okazję zaprezentowania pełni talentu. Aktorka dusi się w ciasnych ramach banału. Ograniczenia filmu francuskiego zdają się hamować rozwój jej aktorstwa. Adjani ciągle czeka na wielkie zadania aktorskie, bo przecież nie były nimi role kobiet prześladowanych przez fatum w „Barroco" i „Siostrach Brontë" André Techiné czy w „Nosferatu-wampir" Wernera Horzoga. Dopełnieniem wizerunku opętanej przez demona jest Anna z „Opętania" Żuławskiego: jury MFF w Cannes uhonorowało ją nagrodą dla najlepszej aktorki festiwalu w 1981 roku (także za udział w „Kwartecie" Jamesa Ivory'ego).

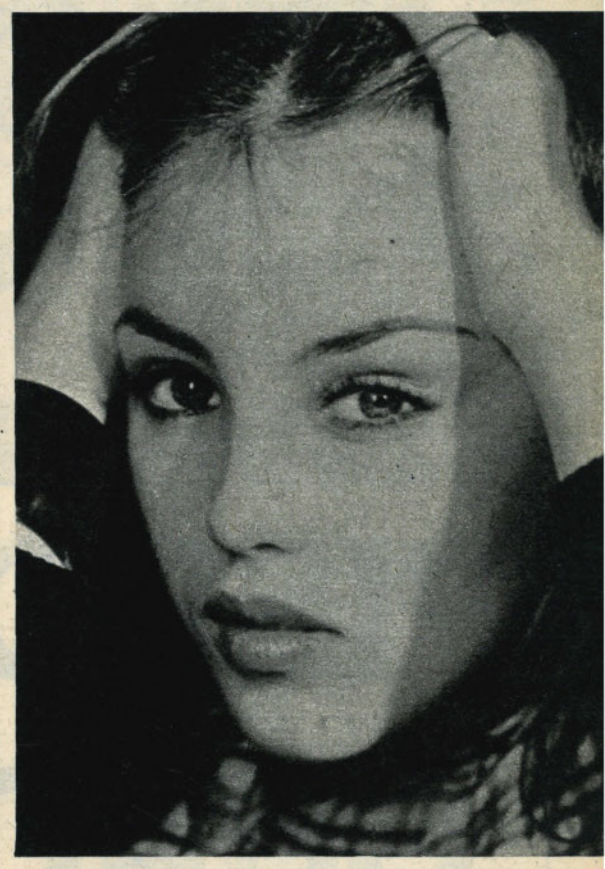
O ile Miou-Miou stworzyła na ekranie obraz typowej młodej Francuzki, o tyle Isabelle Adjani utrwala w widzach, zwłaszcza poza Francją, stereotyp Francuzki zupełnie różnej od tamtej piegowatej dziewczyny. Bo czyż nie pragniemy uwierzyć, że prawdziwe Francuzki mają w sobie coś niezwykłego, niepowtarzalnego, fascynującego i zarazem niepokojącego? Że są piękne, zmysłowe, zdolne rozkochać nawet demona? Żadna ze współczesnych aktorek nie spełnia tego typu oczekiwań lepiej niż Isabelle Adjani. A przy tym nie można odmówić jej naturalności i świeżości, które wszak ze zwyczajnością mają niewiele wspólnego. Czy tajemnica nie tkwi w pochodzeniu aktorki, urodzonej i wychowanej we Francji córki Turka i Niemki? W przeciwieństwie jednak do dawnych wampów, w życiu prywatnym Isabelle odżegnuje się od wszelkiej demoniczności i chce być traktowana jak przeciętna paryżanka.

Zdaniem krytyki francuskiej, wspomniana piątka zagraża dziś pozycji Belmonda, Delona i Deneuve. Ci ostatni trzymają się jednak mocno, a wciąż brak scenarzystów i reżyserów, którzy pomogliby ich następcom na trwałe wejść do panteonu sztuki aktorskiej. Do tradycji należy już załamywanie rąk nad krytycznym stanem kina francuskiego, nad miałkością podejmowanych przez nie tematów, nad oderwaniem od rzeczywistości, gadulstwem i prymitywizmem nurtu rozrywkowego. Równocześnie krytyka nie szczędzi pochwał aktorom. To oni potrafią „obronić" niefortunne przedsięwzięcia Zidich, Lautnerów, Girodów. Umieją mimo wszystko wzruszyć, wstrząsnąć, skłonić do refleksji. W takiej atmosferze zdobyło popularność pokolenie trzydziestolatków. Dla wielu z nich jedyną szkołą zawodu aktorskiego były teatrzyki kawiarniane. Szczycą się swoją intuicją, brakiem akademickich manier, niechęcią do amerykańskiego perfekcjonizmu rodem z nowojorskiego Actor's Studio. Podkreślają swoją zwyczajność, pogardę dla pieniądza i konwenansu, ale coraz częściej wygląda to na pozę. Zaczynają staranniej dobierać filmy, boją się etykietek, ostrożnie eksperymentują. Wydaje się, że próbują pogodzić nowofalową naturalność, spontaniczność i skłonność do młodzieńczego buntu ze starymi tradycjami aktorstwa francuskiego. Słusznie widzą w tym sposób na ugruntowanie swojej pozycji. Czas pokaże, czy potrafią się tak wspaniale starzeć, jak Jean Gabin i Simone Signoret.

**JACEK SAFUTA**

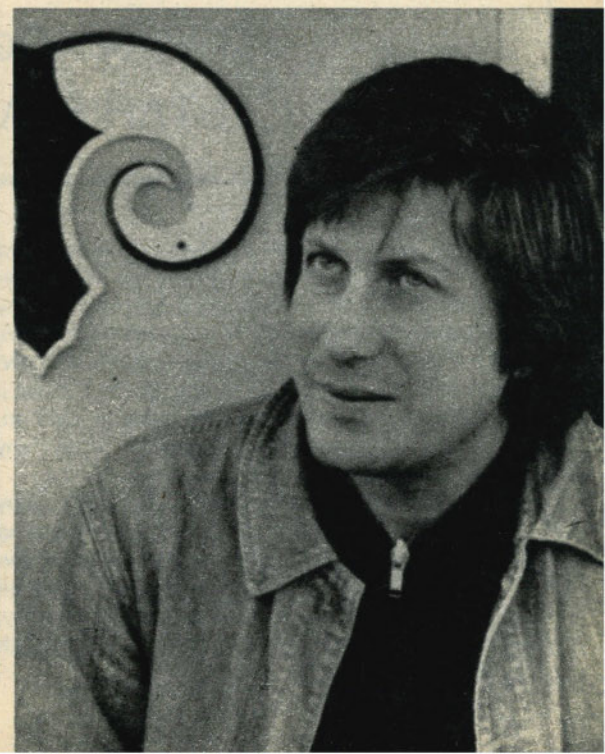


**Gérard Depardieu** Fot. Unifrance Film



**Isabelle Adjani** Fot. Première

**Jacques Dutronc** Fot. Unifrance Film



# PIEROŃSKIE CHACHARY

## O filmie „Do góry nogami” STANISŁAWA JĘDRYKI

Ruda Hebzie. Za rachitycznym pasmem drzew dymią kominy Huty Pokój w Nowym Bytomiu. Labirynt familoków ze zbrązowiałej od pyłu cegły. Ramy okienne wymalowane na kolor krzepnącej krwi. W oknach loże, na podwórku wianuszek kibiców, godzinami obserwujących pracę ekipy filmowej. Spieszących z pomocą w każdej sytuacji, jeśli np. potrzebna jest pierzyna, beczka czy drewniany wózek.

Grupka obdartusów pędzi ulicą kopiąc strzępy piłki. Z zazdrością oglądają się za przejeżdżającą na rowerach kolumną rówieśników. Białe podkolanówki, białe koszule, przylizane przedziałki. Brakuje tylko odznak Jungvolku. I jedni, i drudzy chłopcy, a być może i ich rodzice, nie zdają sobie sprawy, jak szybko zbliża się wojna.

Gerard, Pawełek, Erwin, Karol, Alojz i Hubert mieszkają na jednym podwórku i świata nie widzą poza grą w piłkę. Piłka, prawdziwy pompowany futbol, jest dla nich i ich kolegów z familoków nieosiągalnym marzeniem. Grają więc szmacianką imitującą futbol, uszytą ze starych pończoch, wypchanych ścinkami materiału, gazetami, a nawet hubą, lekką, miękką i sprężystą.

Na tych ciasnych podwórkach, poprzedzielanych komórkami, rozgrywali mecze stulecia. Strzelali do bramek wyznaczonych cegłami lub ramionami trzepaka. Była to szkoła solidarności. Piłka nożna jest grą zespołową, wymaga współdziałania.

Inne elementy tego świata nie były już tak pociągające. Ciemne izby familoków z nieodłącznym zapachem gotowanej kapusty, podstawowego dania

Reżyser Stanisław Jędryka i Tomasz Domański

Bożena Adamek

Leszek Piskorz i Franciszek Trzeciak

Marek Lewandowski i Wirgiliusz Gryń

przedwojennych biedaków. Zadymione, cuchnące kwasem piwiarnie, z których nierzadko wyprowadzali pijanych ojców, czasami agresywnych, czasami rozczulająco hojnych, rzucających parę groszy na cukierki. Nędza królowała nie tylko w polskiej, ale i niemieckiej części Śląska, o czym można przekonać się czytając rewelacyjne w swej szczerości gawędy zamieszczone w książce „Cholonek, czyli dobry Pan Bóg z gliny", wydanej przez autora podpisującego się pseudonimem „Janosch". Z tej książki, jako jednego ze źródeł, czerpią twórcy śląskich filmów.

Piłka była więc esencją dzieciństwa, azylem, jedyną wyspą szczęśliwą dla chłopców z familoków. Dopóki się grało, można było zapomnieć o pustym żołądku, o laniu, czyli po śląsku o smarach, o braku butów. Gra w piłkę – to czasami jedyne miłe wspomnienie z dzieciństwa dla śląskich dzieci z tamtych lat. Może to tłumaczy hojność górników i hutników śląskich, którzy nie szczędzą grosza na piłkarskie drużyny, asom boiska zapewniają luksusowe warunki życia.

Można też na to chłopięce kopanie piłki spojrzeć z innej perspektywy – awansu społecznego. Dla karlusów była to jedna z nielicznych dróg zrobienia kariery życiowej. Peterek czy Wilimowski z Ruchu Wielkie Hajduki byli idolami chłopców z familoków, kogo było na to stać, kolekcjonował gipsowe odlewy ich stóp. Na ekranie przypomniana będzie legenda piłkarska Ruchu reprezentującego niewielką osadę robotniczą Wielkie Hajduki, klubu, który w okresie międzywojennym zdobył kilkakrotnie mistrzostwo Polski, wyprzedzając takie bogate i sławne kluby, jak Cracovia i Wisła Kraków, Warta Poznań i Pogoń Lwów, Polonia i Legia Warszawa.

Scenariusz „Do góry nogami" napisał Jerzy Wolen, który ponad dwadzieścia lat realizował filmy w „Czołówce". Reżyser Stanisław Jędryka wychował się na takim samym jak bohaterowie filmu robotniczym podwórku, tylko nie na Śląsku, lecz kilka kilometrów dalej, w Sosnowcu. Dziś Zagłębie utożsamia się ze Śląskiem, ale w Katowicach niewidzialna granica jest nadal wyczuwalna. Stanisław Jędryka namiętnie grał w piłkę, trafił nawet do reprezentacji Polski juniorów. Owocem tej młodzieńczej pasji jest popularny wśród młodych widzów serial „Do przerwy 0:1" osnuty wokół perypetii członków drużyn podwórkowych.

W filmie „Do góry nogami" reżyser koncentruje się na powiązaniach chłopców ze światem dorosłych, mniej uwagi poświęcając układom i przemianom w ramach samej paczki. Naiwny wprawdzie, ale przecież naturalny sposób rozumowania i reagowania dzieci rozmija się ze światem dorosłym, obłudnym, wyrachowanym, przeradzającym się w przededniu wojny w wielką groteskę, pozbawioną sensu i logiki.

Kiedy do sennej osady wkroczą Niemcy, okaże się, że świat całkowicie zwariował, stanął na głowie. W takich warunkach trudno grać w piłkę, szmaciana nie przynosi ukojenia. Jest to kres głodnego i chłodnego wprawdzie, ale przecież w miarę beztroskiego dzieciństwa.

**BOGDAN ZAGROBA**

**Zdjęcia: ROMAN SUMIK**

Tomasz Domański, Sławomir Hajduk, Robert Chrzanowski, Tomasz Elsner, Jerzy Kocur i Wojciech Pałka

# ZA DALEKO

Jako fabuła „Za daleko" jest analizą małżeństwa o dwudziestoletnim stażu, które wzajemna miłość zarówno zawiązała, jak i rozwiązała. Pozornie mamy do czynienia jedynie ze sprawą rozwodu, do którego prowadzi cała akcja, ale w istocie jest to coś więcej. Joan i Richard Maple żyją w swoistym błędnym kole, z którego nie ma wyjścia ani poprzez rozwiązanie ich związku, ani poprzez jego kontynuację. To błędne koło wpisane jest w dom rodzinny: dom klasyczny, taki jak w powieściach Shirley Jackson (wydane w Polsce „Życie wśród dzikusów" i „Poskramianie demonów"), ale filozofia rodziny zawarta w nowelach Johna Updike, które posłużyły za kanwę scenariusza, jest zupełnie inna. W utworach Shirley Jackson, będących totalną afirmacją amerykańskiego modelu życia, rodzina występuje jako zamknięty świat i zapewnia swym członkom (zwłaszcza dzieciom) pełne bezpieczeństwo, komfort materialny i uczuciowy. Wymaga jednak (zwłaszcza od dorosłych) całkowitego dostosowania się do warunków takiego życia, a przede wszystkim rezygnacji z takich intelektualnych ekstrawagancji, jak prawo do samodzielnego osądu i swobodnego wyboru. Wszystko musi być zgodne z generalną regułą opartą na swego rodzaju zasadzie „dośrodkowości". Nie wolno czynić nic, co mogłoby naruszyć stabilność rodziny.

Otóż bohaterowie Updike'a właśnie to robią. Nowele o Joan i Richardzie powstawały przez kilkanaście lat. W przedmowie do tomu wydanego w 1979 r. John Updike pisał:

„Rodzina Maple objawiła mi się po raz pierwszy w 1956 r. Potem zniknęli na kilka lat i znów ich „spotkałem" w Bostonie w 1963 r. Spotkałem ich następnie kilkanaście razy w różnych sytuacjach (nowelach), aż do ich rozwodu w 1976 r. Ich nazwisko wymyślił pewien młody człowiek, dorastający w małym miasteczku ocienionym norweskimi klonami („maple" znaczy syrop klonowy, ulubiony słodki przysmak Amerykanów z Nowej Anglii – przyp. red.). Słowo to niosło mu powiew niewinności i łagodną świeżość cienia drzew. Historia Maple'ów jest historią zmierzchu i rozpadu małżeństwa, ale przynosi również wspomnienie chwil szczęścia, w jakich dorastały dzieci, wspomnienie miliona wspólnie spędzonych chwil – banalnych chwil życia rodziny szczęśliwej. Zerwanie małżeństwa to oczywiście żaden ideał, ale każdy raj ma swój koniec, a czas rozwiewa wszystkie marzenia. Morał tak dobro, jak i zło, a ludzie są – i będą niepoprawni..."

Maple'owie zdają sobie sprawę ze swego szczęścia, ale jednocześnie wiedzą, że w jakiś sposób wyczerpią się w nim do końca. Dotyczy to wszystkich dziedzin ich małżeństwa: spraw materialnych, uczuciowych, seksualnych. Updike nie wskazuje na jakąś jedną przyczynę rozdźwięków, choć w miarę rozwoju akcji gasnąca więź seksualna zdaje się rozdźwięk ów symbolizować. Wiąże się z nią także z tej historii jest prosty. Los przynosi tytuł filmu. Podczas jednej ze wspólnych podróży, podjętych dla zacieśnienia wzajemnych związków, bodajże w Meksyku Richard ulega lekkiemu porażeniu słonecznemu. Bardzo nieszczęśliwy leży w zaciemnionym pokoju hotelowym, a na drugim łóżku, odległym o metr, kładzie się Joan, szczerze mu współczująca. W pewnej chwili czyni gest zapraszający go do siebie, ale Richard, jakby spętany niewidzialnymi więzami, odpowiada z westchnieniem: „Too far to go...", „za daleko, za daleka droga".

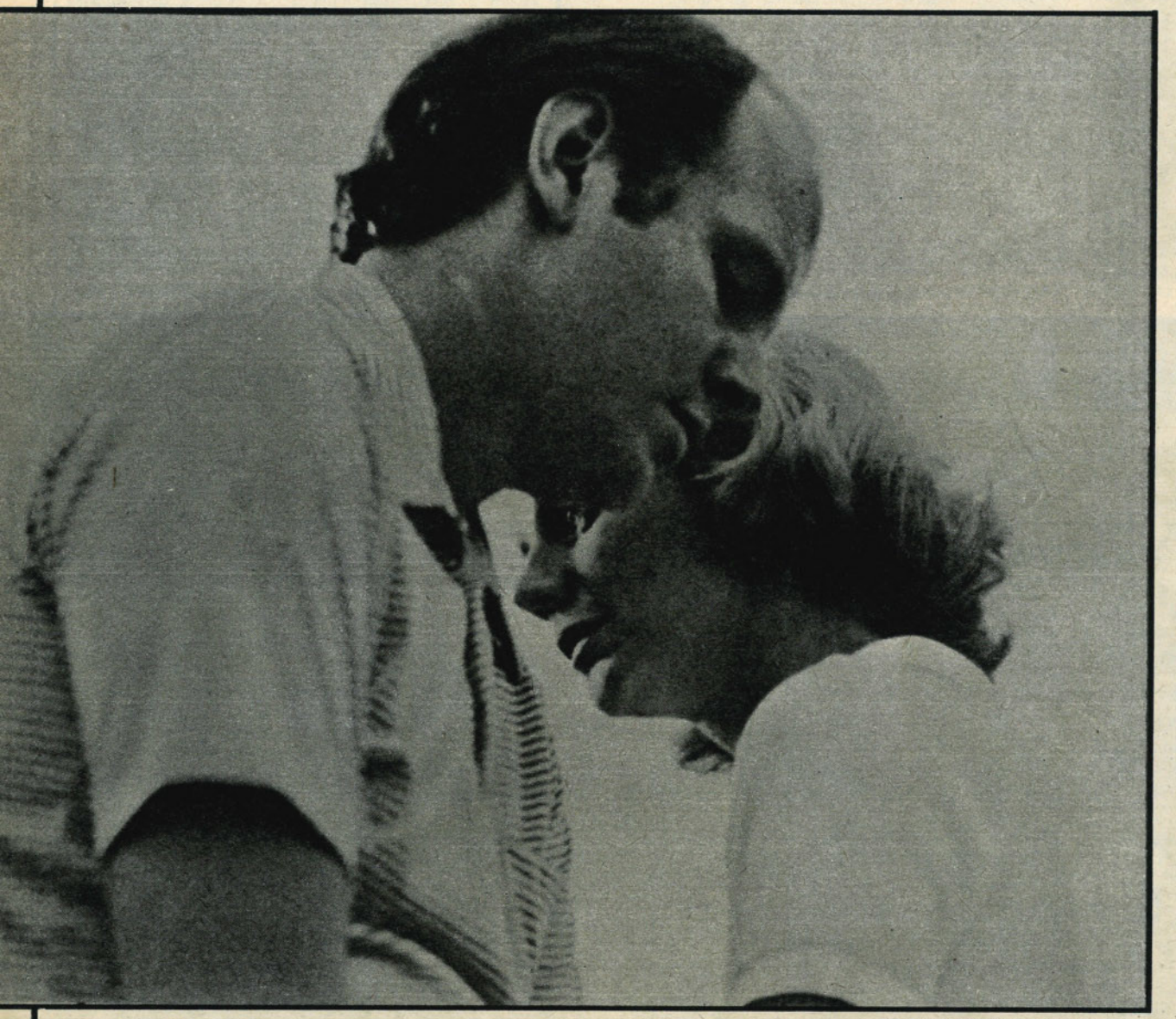
A przecież oboje są wciąż atrakcyjni, młodzi i nie stronią od przelotnych związków, przeważnie zresztą w kręgu bliższych przyjaciół, bowiem – co jest również cechą tego modelu życia – przekroczenie barier grupowych jest niemal niemożliwe. Człowiek żyjący w małomiasteczkowym kręgu (a w takim żyje większość Amerykanów) jest ograniczony we wszystkich wyborach.

Poprzez delikatne studia sytuacyjne Updike portretuje ludzi nie mieszczących się we własnej skórze. Równocześnie nieśmiali, ostentacyjnie weseli i pełni niepokoju, nie zaspokojeni i skrępowani w wyrażaniu swych pragnień, Joan i Richard przez dwadzieścia lat małżeństwa są dla siebie tajemnicą. Ukrywają ten niepokój, ten lęk przed nie do końca poznanym partnerem w prawdziwych i wyimaginowanych niedyspozycjach. Natomiast wypowiadają się z pełną swobodą. Są produktem kultury mówionej, kultury monologów na każdy temat płynących z radia czy telewizji, życia towarzyskiego sprowadzonego do wiecznych dyskusji i rozważania każdego głupstwa.

Analiza zawartości filmu „Za daleko" narzuca wprost wniosek o telewizyjnym rodowodzie tego utworu. I tak jest w istocie. Fielder Cook, autor kilkunastu filmów kinowych i niezliczonych spektakli telewizyjnych (m.in. otrzymał nagrodę „Emmy" za inscenizację telewizyjną „Ceny" Arthura Millera), znany jest naszym widzom jedynie z dość dziwacznego i niezbyt udanego filmu o Napoleonie zatytułowanego „Orzeł w klatce" (1971). Kontynuuje w swych utworach na ogół tradycje hollywoodzkiej *sophisticated comedy*, pełnej błyskotliwych dialogów i opartej na grze – zwykle dwojga – znakomitych aktorów. „Za daleko" zrealizował dla sieci telewizyjnej NBC w 1979 r. Wyświetlony w bardzo nieszczęśliwym momencie (sieć ABC transmitowała wówczas uroczystość wręczania Hitchcockowi wielkiej nagrody Amerykańskiego Instytutu Filmowego), film pozostał niemal nieznany. Zainteresował się nim Francis Ford Coppola i po dwu latach, gdy wygasły prawa NBC, odkupił negatyw i zlecił Cookowi przepracowanie niektórych fragmentów, dodanie pewnych scen. W ten sposób film znalazł się w dystrybucji kinowej, poczynając od festiwalu w Cannes w 1982 r. W głównych rolach występują Blythe Danner, wybitna aktorka teatralna i telewizyjna (nagroda „Tony" – „Oscar" teatralny za rolę w sztuce „Motyle są wolne") oraz Michael Moriarty, również znany aktor teatralny, laureat nagrody „Tony" w 1974 r. za główną rolę w sztuce „Znajdź drogę do domu"; widzieliśmy go w epizodycznej roli marynarza w „Ostatnim zadaniu". Oboje reprezentują „nowojorską" szkołę gry o nienagannej technice i umiejętności tak sugestywnego wcielania się w odtwarzane postaci, że widz traci poczucie obcowania z aktorem.

Nie jest to oczywiście film bezbłędny. Eksperyment przetransponowania aż 17 nowel na ekran – via film telewizyjny! – pozostawił wyraźne szwy w kompozycji fabularnej, zaś dialog rozbudowany został stanowczo ponad potrzeby ekranu kinowego. Jednakże – jak to stwierdził recenzent szwajcarski („Za daleko" prezentowano na festiwalu w Vevey) – „film Cooka na długie lata pozostanie faworytem wszystkich klubowych sieci dystrybucyjnych".

**OSKAR SOBAŃSKI**



Michael Moriarty i Blythe Danner

**TOO FAR TO GO, reż. Fielder Cook, USA**

# PORTRET ŻONY ARTYSTY

**ZSRR, 1981**

Reżyseria: ALEKSANDER PANKRATOW. Scenariusz na podstawie opowiadania „Bieriendiejew les" Jurija Nagibina: Natalia Riazancewa. Zdjęcia: Oleg Martynow. Muzyka: Jewgienij Doga. Scenografia: Wiktor Juszyn. Wykonawcy: Walentina Tieliczkina (Nina), Siergiej Szakurow (Paweł Aleksiejewicz), Nikita Michałkow (Boris), Michaił Siemakow (Iwan), Wsiewołod Szyłowski (Mitrofanycz), Oleg Gołubicki (Nikołaj Nikitienko), Tatiana Koniuchowa (Maria Nikitienko), Jekatierina Suchanowa (Lena), Olga Gobziewa (Asia), Wiktor Uralski (Siergunow), Kławdia Biełowa (Siergunowa) i inni. Produkcja: Mosfilm. Barwny, szerokoekranowy. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 85 min. Tytuł oryginalny: „Portriet żeny chudożnika".

**Film psychologiczny, konfrontujący dwa modele życia: aktywnego – w wirze codzienności i w atmosferze zabawy – oraz kontemplacyjnego, wśród przyrody i ciszy. Pełen napięcia dramat kochających się małżonków, nie mogących pogodzić swych sprzecznych zamiłowań.**

# JAROSŁAW MĄDRY

**ZSRR, 1981**

Reżyseria: GRIGORIJ KOCHAN. Scenariusz: Pawło Zagriebielny, Michaił Wierpinski i Grigorij Kochan. Zdjęcia: Fęliks Gilewicz. Muzyka: Jewgienij Stankowicz. Scenografia: Wiktor i Łarisa Żyłko. Wykonawcy: Jurij Murawicki (kniaź Jarosław Mądry), Piotr Wieljaminow (Władimir), Ludmiła Smorodina (Ingeborga-Irina), Konstantin Stiepankow (Mstisław), Oleg Dracz (Boris), Nikołaj Biełyj (Gleb), Nikołaj Babienko (Świątopełk), Leonid Fiłatow (Twierdisław), Wsiewołod Gawriłow (Woinek), Boris Stawicki (Kosniatin), Tatiana Kondyriewa (Łobawa), Olga Bielawska (Nieżdana), Andriej Charitonow („Jasnooki"), Nikołaj Grińko (Nikon), Wacław Dworżecki (Iłłarion), Lembit Ulfsak (Ejmund), Wiktor Szulgin (Radim), Aleksander Bystruszkin (Połulik), Aleksander Karin (Rębacz), Aleksiej Kolesnik (Łuka), Igor Słobodski (Tord), Nikołaj Zadnieprowski („Wilczy Ogon"), Bimbołat Watajew (Kudsi), Raisa Niedaszkowska (matka Jarosława), Mark Gries (Jarosław jako dziecko) i inni. Produkcja: Wytwórnia im. Aleksandra Dowżenki w Kijowie – Mosfilm. Barwny, szerokoekranowy. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 145 min. Tytuł oryginalny: „Jarosław Mudryj".

**Epicki dramat utrzymany w stylu „reportażu z historii". Bohaterem jest kniaź, za którego panowania (1016–1053) Ruś Naddnieprzańska osiągnęła najwyższy stopień rozwoju terytorialnego i kulturowego.**

# TEN SZÓSTY

**ZSRR, 1981**

Reżyseria: SAMWIEL GASPAROW. Scenariusz: Remiz Fatalijew. Zdjęcia: Aleksander Kowalczuk. Muzyka: Aleksiej Zubow. Scenografia: Noj Siendierow. Wykonawcy: Siergiej Nikonienko (Głodow), Władimir Grammatikow (Pawlik), Michaił Pugowkin (Mironycz), Jewgienij Bakałow (Łuszkow), Timofiej Spiwak (Aleksander), Siergiej Uljanow (Nikita), Macharbek Kokojew (Ochrim), Michaił Kozakow (Danilewski), Łarisa Biełogurowa (Olga), Nina Mienszykowa (Olga Wasiliewna), Marina Jakowlewa (Jelizawieta) i inni. Produkcja: Wytwórnia Filmów dla Dzieci i Młodzieży im. Maksyma Gorkiego w Moskwie. Barwny, szerokoekranowy. Dozwolony od 12 lat. Czas wyświetlania: 81 min. Tytuł oryginalny: „Szestoj".

**Film sensacyjny z okresu rewolucji. Akcja toczy się w miasteczku nękanym przez zbrojny oddział, z którym rozprawiają się funkcjonariusze posterunku milicji: szósty z kolei komendant rozszyfrowuje tajemnice przeciwnika i jego sprzymierzeńców.**

REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa. Tel.: centrala: 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Andrzej Kuśniewicz, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Roman Górnicki, Bożena Janicka, Zbigniew Klaczyński (red. nacz.) Andrzej Kołodyński, Krzysztof Kreutzinger, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Maria Pyszkowska, Oskar Sobański, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński, Jerzy Trafisz, Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTER: Roman Sumik. REDAKCJA TECHNICZNA: Elżbieta Kowalska, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. CENA PRENUMERATY: kwart. 195.–, półr. 390.–, rocznie 780.– WARUNKI PRENUMERATY: 1) dla osób prawnych – instytucji i zakładów pracy: – instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miastach wojewódzkich i pozostałych miastach, w których znajdują się siedziby oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" zamawiają prenumeratę w tych oddziałach. – instytucje i zakłady pracy zlokalizowane w miejscowościach, gdzie nie ma oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch" i na terenach wiejskich opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych i u doręczycieli. 2) dla osób fizycznych – indywidualnych: – osoby fizyczne zamieszkałe na wsi i w miejscowościach gdzie nie ma oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę w urzędach poczt i u doręczycieli, – osoby fizyczne zamieszkałe w miastach – siedzibach oddziałów RSW „Prasa-Książka-Ruch", opłacają prenumeratę w urzędach pocztowych, przy użyciu „blankietu wpłaty", na rachunek bankowy: Centrali Kolportażu Prasy i Wydawnictw w Warszawie, ul. Towarowa 28, nr konta NBP XV Oddział w W-wie nr 1153–201045–139–11. 3) Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje RSW „Prasa-Książka-Ruch", Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw, ul. Towarowa 28, 00-958 Warszawa, konto NBP XV Oddział w Warszawie nr 1153–201045–139–11. Prenumerata ze zleceniem wysyłki za granicę pocztą zwykłą jest droższa od prenumeraty krajowej o 50% dla zleceniodawców indywidualnych i o 100% dla zlecających instytucji i zakładów pracy. Terminy przyjmowania prenumeraty na kraj i zagranicę: – do dnia 25 listopada na I kwartał, I półrocze oraz cały rok 1983; – do dnia 10 miesiąca poprzedzającego okres prenumeraty w roku 1983. SKŁAD TEKSTÓW techniką LINOTRON 505 TC. Druk: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa.
ZDJĘCIA: L. Sorell, R. Sumik, CAF, Ciné Revue, Epoca L'Express, Le Film Français, MAFILM, Mosfilm, Paris Match, Première, POF, PRF „Zespoły Filmowe", Sowietskij Film, Unifrance Film, United Artists, WFD, WFO, Wytw. im. Dowżenki, arch. Numer przekazano do drukarni 27.IX.1982. Zam. 977. Z-6. Opracowanie graficzne numeru Bożena Henel-Maznas.

# Kinorama

## FAKTY

„Zwyczaj systematycznego chodzenia do kina okazał się jednym z najmniej trwałych. Z pewnością są dziś w Anglii młodzi ludzie, którzy nigdy jeszcze nie przestąpili progu kina!" – pisze Penelope Houston (Sight and Sound). Statystyka wykazuje, że w 1981 roku w Anglii odwiedziło kina zaledwie tylu widzów, ilu w ciągu 3 tygodni w r. 1946. Przekroczona została „psychologiczna bariera" 100 milionów widzów rocznie – w dół, do 90 milionów. Frekwencja drgnęła jedynie w kwietniu 1981, kiedy na ekrany wprowadzono „Supermana II": dowód na to, że jeden film może dziś zmienić statystykę. Jeśli tak dalej pójdzie, w r. 1987 kino (przynajmniej w Anglii) przestanie liczyć się jako rozrywka masowa.

★

Ermanno Olmi (Drzewo na saboty) opuszcza na jakiś czas swą farmę na północy Włoch; podpisał kontrakt na realizację filmowej biografii Lwa Tołstoja.

★

**Priscilla Presley (na zdjęciu)** zwana jest dość frywolnie „najpiękniejszą wdową świata"; ze swym sławnym mężem rozstała się dwa lata przed jego śmiercią, ale dziś zamienia dom w Memphis w muzeum Elvisa i rocka, wypełnione pamiątkami, zdjęciami, nagraniami. Wyświetlane są tam także wszystkie filmy Presleya.

Fot. Epoca

Fot. Sowietskij Film

## Ludmiła Nilska

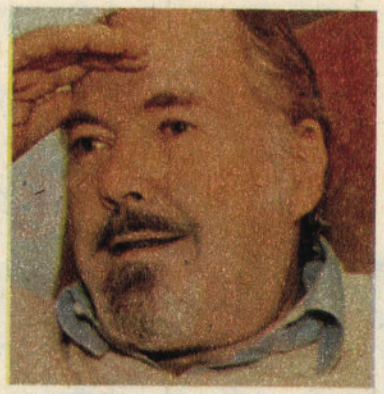
Przed paru laty zwróciła na siebie uwagę główną rolą w filmie „Konik polny". Była wówczas studentką szkoły aktorskiej i mimo sukcesu dalej kontynuowała studia. Powróciła na ekran w roli z repertuaru klasycznego – w ekranizacji sztuki Ostrowskiego „Szalone pieniądze". Obecnie gra w filmie „Gdzieś tam kwili wilga" Edmonda Keosajana rolę Marii Szafrowej – mieszkającej w Belgii Rosjanki, która w czasie wojny stała się bohaterką ruchu oporu tego kraju.

## Deklaracja niezależności

Robert Altman przyjechał na tegoroczny festiwal w Wenecji, choć jego film „Powrót do piątki z miedziakiem" wyświetlany był poza konkursem. Altman umieścił swe kamery w Teksasie, tam, gdzie nakręcono „Olbrzyma", i pozwolił widzom uczestniczyć w zebraniu klubu wielbicieli Jamesa Deana, zmarłego przed dwudziestu laty idola amerykańskiego kina. Poprzedni film Altmana „Popeye" – muzyczna fantazja na motywach popularnego komiksu E.C. Segara – poniósł kasową klęskę. Szpinak nie uratował dzielnego marynarzyka Popeye'a.

Mówiono, że rozgoryczony niepowodzeniem autor „Nashville", „Trzech kobiet" i „Dnia weselnego" zamierza w ogóle porzucić kino. Okazało się to nieprawdą. Altman cieszy się, że jest gorąco przyjmowany w Europie, nie chciałby jednak uchodzić za anioła zagłady Hollywoodu. W wywiadzie dla „Le Figaro" oświadczył:

– *Występuję przeciwko wielkim amerykańskim wytwórniom, które pragną planować sny artystów i pozbawić ich jakiejkolwiek kontroli nad filmami. Uważam, że kino amerykańskie mogą uratować tylko niezależni reżyserzy. Jeżeli o mnie chodzi, to domagam się wyłącznie jednego: żeby pozwolono mi filmować to, co widzę z mojego własnego okna. Film, który pokazałem w Wenecji, opowiada o micie Jamesa Deana. Nie znalazł się w konkursie tylko z tego prostego powodu, że ukończyłem go na tydzień przed festiwalową projekcją. Myślę już o następnych realizacjach – adaptacji sztuki teatralnej i komedii muzycznej. W sumie wszystko jest w porządku i jestem pewien, że utrzymam się dłużej niż Reagan!*



**Robert Altman** Fot. Première

## Osiem lat przemyśleń

**Michel Deville jest reżyserem-perfekcjonistą. Twórca eleganckich, choć chłodnych komedii, zrealizował niedawno ekranizację powieści Patricii Highsmith „Głębokie wody" (Eaux profondes). Jest to subtelna analiza psychologicznego trójkąta rozegrana w stylu baletowym, na tle muzyki Manuela De Falli. Jean-Louis Trintignant gra ojca, który stara się kierować poczynaniami swej niedojrzałej uczuciowo żony i melancholijnej córki. Traktuje je jak marionetki, ale jest to gra niebezpieczna. Michel Deville twierdzi, że przygotowywał film przez osiem lat.**

– Miałem trudności z adaptacją powieści. To nie mógł być tradycyjny film psychologiczny. Gubiłem fabułę, to znów prawdę uczuć. Zrozumiałem, że tych ludzi trzeba obserwować, że tylko wtedy otworzą się wrota ich samotności. Nie mogłem również znaleźć odpowiednich aktorów. Znane gwiazdy odmawiały, twierdząc, że postacie są niesympatyczne... Potem wygasły moje prawa do powieści. Zająłem się realizacją filmu „Słodka podróż". Lata mijały...

● **Współautorem obecnej adaptacji jest Christopher Frank, powieściopisarz, który sam próbował reżyserii. Co wniósł nowego?**

– Ta współpraca pozwoliła mi odkryć na nowo przyjemność tworzenia sekwencji zabawnych, pulsujących nerwowym rytmem, intrygujących. Któryś z amerykańskich reżyserów powiedział: „Film jest tylko następstwem scen, które jednak ściśle wynikają z siebie". Tak właśnie pracowaliśmy. Myślę, że tylko w ten sposób udało nam się dochować wierności duchowi prozy Patricii Highsmith. Powstał portret człowieka samotnego, amoralnego, ogarniętego pewną ideé fixe. Mogliśmy też myśleć o wykonawcach: Florence Delay jest typem bohaterki Hitchcocka, kobietą, która niesie w sobie jakiś czynnik katastroficzny. Natomiast Isabelle Huppert chciała, aby postać córki zawierała rysy komediowe. W filmie pojawiają się także młodzi aktorzy, prosto z konserwatorium.

● **I jeszcze kilka słów o Jean-Louis Trintignant.**

– Wiedziałem, że po dwóch latach przerwy pragnie wrócić na ekran. Chciałem dać mu rolę, która pozwoliłaby ukazać „grę" niejako w stanie czystym, aktorstwo w kilku wymiarach. Muszę się przyznać, że obsesyjnie dźwięczały mi w uszach motywy koncertu na klawesyn Manuela de Falli. Widziałem ten film jak balet – kroki Trintignanta, przemierzającego puste sale nadmorskiego hotelu, idealnie pasowały do wyobrażonej sytuacji. Ta muzyka nawiedza także mojego bohatera.

**Michel Deville** Fot. Film Français

# PORTRET *na życzenie*

**Nasza rubryka obchodzi mały jubileusz – zamieszczamy właśnie dziesiąty z kolei „portret". Sądząc z ilości listów, które piętrzą się na redakcyjnym biurku, rubryka zyskała sobie zwolenników. Wolelibyśmy jednak otrzymywać kartki pocztowe oraz życzenia ograniczające się do jednego nazwiska, zamiast długich spisów, których realizacja zajęłaby co najmniej rok! Prosimy też o nieco więcej uwagi – zaczęliśmy na przykład od portretu Alaina Delona, ale co z tego, dalej sypią się prośby o portret Delona... Cierpliwości – zdjęcie tego aktora pojawi się z pewnością jeszcze niejednokrotnie przy innej okazji. Redagując każdy numer staramy się przecież brać pod uwagę Wasze listy. W tej rubryce kierujemy się zasadą większości głosów. Dlatego też jubileuszowy portret to**

## SYLVESTER STALLONE

Urodził się 6 lipca 1946 roku w ubogiej dzielnicy Nowego Jorku jako syn sycylijskiego emigranta i tancerki z rewii. Przy porodzie doznał uszkodzenia mięśni twarzy, czemu zawdzięcza specyficzne, „ciężkie" spojrzenie z ekranu. Był dzieckiem trudnym i upartym (spod znaku Raka!), wyrzucanym ze szkół, a stabilizacji nie sprzyjał rozwód rodziców. Wykształcenie zawdzięcza talentom sportowym: w amerykańskim college'u w Szwajcarii był nie tylko uczniem, ale i trenerem. Po powrocie do Stanów w 1967 r. zaczął bez powodzenia studia aktorskie, po czym przeniósł się do Nowego Jorku próbując zaczepić się w teatrze i pisząc teksty dramatyczne. Od 1970 grywał niewielkie role w filmach; jedno z honorariów przeznaczył na zakup używanego samochodu, którym pojechał do Hollywood. Występował w serialach TV (m.in w niektórych epizodach „Kojaka") i w filmach – wciąż na dalekim planie – ale, jak twierdzi, w dniu swych dwudziestych dziewiątych urodzin doznał olśnienia. Zaczął pisać nowelę o Rockym. Walka o realizację filmu to osobna historia; wiadomo, że sukces poparty nagrodą „Oscara" uczynił go gwiazdą. Czy jest niewolnikiem jednej roli? Próby odejścia od postaci Rocky'ego – chłopaka z przedmieścia, który staje się, dzięki uporowi i odwadze, bokserskim championem – kończyły się niepowodzeniem. Zagrał w filmach „FIST" (1977), „Nighthawks" (1980), spróbował także reżyserii dramatem „Paradise Alley" (1977), ale trzeba było filmu „Rocky II" (1979), aby na nowo zdobyć sympatię widzów. Wystąpił w roli piłkarza biorącego udział w dramatycznym meczu z hitlerowcami w filmie „Ucieczka ku zwycięstwu" (1981), po czym znów zajął się (jako reżyser i aktor) dawnym tematem, realizując „Rocky III" (1982). Kolejną próbą znalezienia innego wcielenia ma być awanturniczy film „Pierwsza krew".

Stallone mieszka w Los Angeles, ma żonę i dwóch synów.

Fot. United Artists – L. Sorell